أشرف على النسخة الفرنسية آن ماري كريستان

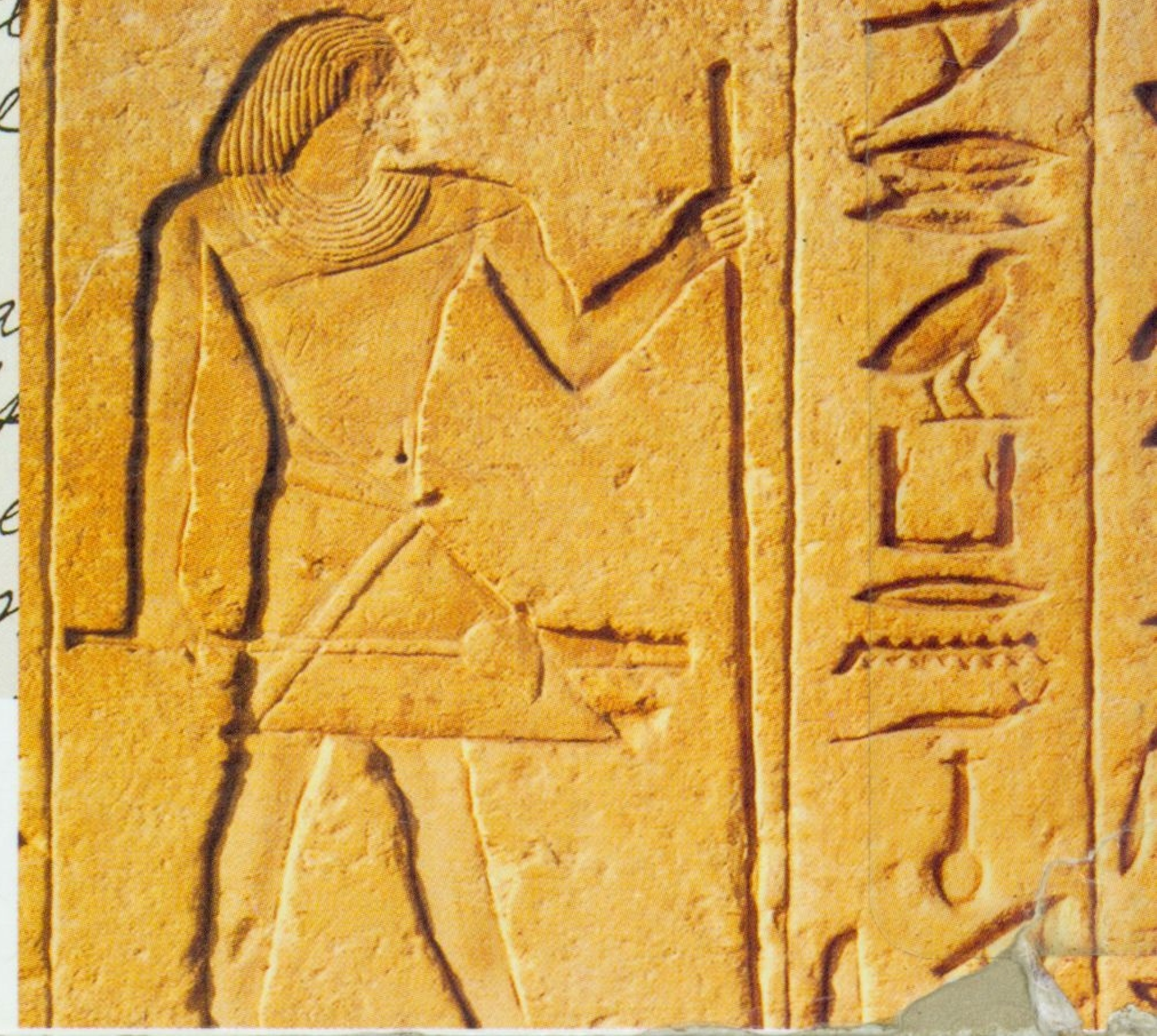


تاريخ الكتابة

من التعبير التصويري إلى الوسائط الإعلامية المتعددة

تقديم إسماعيل سراج الدين

تحرير خالد عزب



Flammarion

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

"إن الفن لا يعيد إنتاج الشيء المرئي ولكنه يجعل الشيء مرئياً،" هكذا كتب بول كلي Paul Klee. وهذا المؤلف يختبره هذا المبدأ الهام ويعيد تفسيره- إذ أن الكتابة لا تعيد إنتاج الكلام ولكنها تجعله مرئياً- وذلك من خلال تاريخ متعمق للكتابة في أرجاء الكرة الأرضية من الحضارات القديمة حتى وقتنا الحالي.

إن تاريخ الكتابة يحلل دور الصورة في الكتابة من منظورات ثلاثة:

القسم الأول مخصص لأقدم العصور وهو يخص **أساليب الكتابة غير الأبجدية** وللتطور العبقري الذي أنجزته الحضارات التي اختارت أن تكيف لغاتها وثقافتها مع هذا المنهج الكتابي: منذ تطور الكتابة المسمارية القديمة في جنوب بلاد الرافدين إلى الكتابات التصويرية المعقدة في الصيني والياباني أو كتابات جزيرة الإيستر الرونجو رونجو التي لازالت بحاجة إلى فك رموزها.

القسم الثاني يركز على **تاريخ وانتشار الأبجديات** الذي يستقصي أصول الأبجديات السامية الغربية و"شقيقتها" الكتابة العربية مرورًا بالكتابات الأقل ذيوعًا مثل كتابات القوقاز أو كتابات أفريقيا جنوب الصحراء.

وأخيرًا يأتي القسم الثالث الذي يبحث في **إعادة اندماج الصورة في الأبجديات الغربية** ويتطلع إلى الأشكال العديدة من الكتابات المخطوطة باليد والمطبوعة اعتبارًا من التجليات الرائعة لكتاب كيلز إلى ظهور الطباعة والأشكال المكتوبة طباعيًا في العصور الحديثة، والتي تقودنا إلى استفسارات بشأن كيفية تواؤم الأنظمة الكتابية المختلفة في الوقت الحالي في عالم تهيمن عليه بصورة متزايدة تكنولوجيا الكمبيوتر.

وفي الإجمال فإن هناك ثمانية وخمسون فصلاً غنيًا بالصور تقدم لنا تعليقات تفصيلية متاحة أعدها فريق من صفوة المتخصصين في دراسة الكتاب. وهم معًا يقدمون تفسيرًا توضيحيًا لنشأة وتطور وانتشار ما يزيد على ثلاثين من الكتابات والأبجديات المحورية والعديد من الكتابات المشتقة والمأخوذة عنها. إن هذا الثراء في المادة التي غطاها الكتاب واتساع نطاقها جنبًا إلى جنب مع المصادر التفصيلية للتوثيق التي أتاحها الكتاب تجعل من تاريخ الكتابة إسهامًا جوهريًا ومثيرًا من الإسهامات العلمية القائمة حول هذا الموضوع الجذاب المثير.

دراسات في الخطوط (3)

تاريخ الكتابة

من التعبير التصويري إلى الوسائط الإعلامية المتعددة

كتاب مترجم من الفرنسية إلى العربية

تقديم إسماعيل سراج الدين
تحرير خالد عزب

٢٠٠٥
الإسكندرية – مصر

Flammarion

دراسات في الخطوط (3)

سلسلة علمية محكمة تصدر عن مركز الخطوط – مكتبة الإسكندرية



تقديم للنسخة العربية

كان لقائي الأول بهذا الكتاب منذ سنوات، حين زرت مركز الخطوط في جامعة باريس السابعة، وكنا وقتها بصدد تأسيس مركز مشابه في مكتبة الإسكندرية، تشاركت فيه الخبرات المصرية والفرنسية ليصبح أحد المراكز الرائدة فيها.

وقد لفت انتباهي وقتها بشدة؛ حيث كانت موضوعاته تحمل في تواضع شديد مجموعة من الصفات قلما تجتمع في كتاب، لعل أهمها :الندرة، ودقة التخصص، وسهولة العرض. . . فموضوعات الكتاب نادرة قلما نجد أحدًا يتصدى لها بالكتابة، اللهم إلا ما نجد في بعض الكتابات الأكاديمية الدقيقة التي لا تكاد تبرح أسوار المعاهد التي ولدت فيها، ولا يكاد يستفيد منها إلا قلة قليلة من المختصين بهذا الحقل أو ذاك من حقول العلم. وبالفعل تأتي موضوعات هذا الكتاب دقيقة شديدة التخصص، لكنها في الوقت نفسه تتحلى بسهولة بالغة تجعل استيعاب غير المتخصص لها أمرًا ميسورًا لا كد فيه ولا تعب.

وظل الكتاب في ذاكرتي، وظل معه أمل بنقله إلى العربية، فالفائدة منه كبيرة تستحق كل عناء، فهو كتاب في تاريخ الكتابة، يعود بنا إلى الأصول الأولى للحضارات. . .ولكن السؤال الأول الذي كان يحول دائمًا دون تحقيق الأمل هو: من يستطيع أن يتحمل هذا العناء، وينقل هذا الكتاب بكل صفاته التي تحدثنا عنها إلى العربية؛ وكم من الوقت يحتاج؟. . .

حتى كانت المحاولة التي قادها الدكتور خالد عزب مع فريق عمل ضخم منذ ثلاث سنوات، وكانت النتيجة -فيما كنا ننجزه من أجزاء الكتاب- رائعة، تبشر باكتمال الأمل، الذي أصبح الآن حقيقة واقعة بين أيدينا، يشهد بها هذا السفر الضخم، الذي نأمل أن يقدم لأبناء العربية زادًا معرفيًا جديدًا على أكثرهم من غير المختصين، بل ومن المختصين أنفسهم فهو كتاب متخصص في تاريخ الكتابات في العالم؛ وتاريخ الكتابة ببساطة شديدة هو تاريخ الحضارة، فلولا الكتابة لضاعت أخبار كثيرة ولضاع علم كثير. . . والحضارة الإنسانية سلسلة متصلة الحلقات، كل حلقة منها تمثل إنجازًا حققه شعب من الشعوب، والكتابة هي التي تحفظ كل ذلك.

فكانت حضارة وادي النيل المصرية القديمة وحضارة بلاد الرافدين في فجر الإنسانية أول ما عرف الإنسان من حضارات تركت تراثًا عظيمًا في مجالات عديدة، في علوم الطب والهندسة والفلك والكيمياء والعمارة والأدب . . .، ثم ظهرت الحضارة الإغريقية في خلال الألف الأولى قبل الميلاد مستفيدة من حضارة الشرق ومتأثرة بكثير من انجازاتها ولاسيما الفكرية منها والدينية، تبعتها الحضارة الرومانية التي بنت كيانها على أساس إغريقي. ثم ما لبث الشرق أن استعاد دوره ثانية على يد العرب المسلمين الذين تأثروا بحضارات من سبقهم من شعوب الشرق لينشئوا في العصور الوسطى حضارة عظيمة مازالت آثارها واضحة المعالم في عدد كبير من حضارات العالم ولغاته.

ولتكتمل الصورة وجب علينا الاشارة إلى حضارات آخرى مثل الصين والهند واليابان وكوريا وغيرها من بلاد شرق آسيا وجنوبها، وما خلفتها لنا من كتابات، وكذلك حضارات القارات الأمريكية، شمالاً وجنوبًا، وما أنجبته من تراث مكتوب، نبدأ الآن التعرف عليها بعد أن تمكنا من كشف أسرار قراءتها.

فكيف كان يمكن أن نتتبع هذا التاريخ، ونرى إنجازات البشرية، ومراحل تطورها، وتحولاتها الكبرى لولا الكتابة؟

ظهرت تباشير الكتابة في مصر منذ فجر التاريخ؛ حيث كان لاستقرارها الاقتصادي والسياسي والديني أثره في اختراع الكتابة، الأمر الذي أدى إلى ازدهار الحضارة المصرية القديمة، على نحو ما نعرف، وبما يثير إعجاب الدنيا كلها بتلك الحضارة التي سبقت زمنها؛ والسبب الرئيسي كان هو ذلك الاختراع العظيم الذي حول الاعتماد على الذاكرة في حفظ العلم، إلى الاعتماد على الكتابة في تقييده، وإذا كانت الذاكرة تضيع أكثره؛ فالكتابة تحفظه كله.

فالصور والرموز والعلامات، كانت تمثل البدايات الأولى البسيطة للكتابة المصرية القديمة التي بدأت كغيرها من الكتابات القديمة في شكل رسوم يصحبها بعض الرموز؛ فإذا أراد الكاتب مثلا أن يعبر عن الحزن رسم عينا تدمع؛ وكان يعبر عن الشمس أو النهار برسم دائرة تتوسطها نقطة، فإذا أضيف إلى هذه الدائرة ثلاثة خطوط أصبح الشكل يعبر عن الضوء... وهكذا.

ومن المحتمل أن الكتابة في مصر القديمة قد ظهرت بطريقتين: طريقة تخطيطية لم يقدر لها الانتشار وأخرى تصويرية -استمروا عليها- أي التعبير عن الشيء بصورته التقريبية. وبمضي الزمن جمعوا إلى تلك الصور علامات تصويرية اصطلاحية كانت تؤدي غرض المقاطع الصوتية. ثم أضافوا إلى هذه وتلك حروفًا هجائية يدل كل شكل منها على حرف واحد، بلغ عددها عند اكتمالها أربعة وعشرين حرفًا. وقد اصطلح المصريون القدامى على الكتابة بخطين ظهرت روح المحافظة فيهما من خلال الجمع بين الصور والمقاطع الصوتية والرموز والحروف الهجائية في وقت واحد، وقد عبروا عنهما بكلمة "سش" sŝ بمعنى الكتابة، ولقد أطلق الإغريق على هذا النوع من الخط حين وفدوا إلى مصر تعبير Hieroglyphic بمعنى الخط المقدس والواقع أن الهيروغليفية هي الأصل الأول من الكتابة الذي تطورت عنه كل أنواع الكتابة الأخرى التي ظهرت بعد ذلك في مصر، وقد بدأ المصري الكتابة بها منذ الأسرة الأولى حوالي ٣١٨٠ ق.م واستمرت حتى نهاية النصف الأول من الأسرة الثامنة عشرة وسميت الكتابة في هذا العصر بـ"المصري الكلاسيكي" فقد وصلت فيه الهيروغليفية بصيغها وقواعدها النحوية ما يمكن تسميته بالعصر الذهبي، وحافظ المصريون القدماء على الكتابة بالهيروغليفية في كل عصورهم، بعد ألف عام تقريبًا نشأ نوع سريع من الكتابة استعمل جنبًا إلى جنب مع الكتابة القديمة معتمدًا على الصور المختصرة وقد سجلت به الشئون الحكومية وشئون الحياة اليومية أيضًا ، وهو ما يعرف بالهيراطيقي Hieratic بمعنى الخط الكهنوتي. استعمل الحبر للكتابة الهيراطيقية وكانت تكتب على البردي والألواح الخشبية التي كانت تغطى بطبقة من الجص، أو على قطع من الفخار أو اللخاف أو قطع الحجر الجيري. وفقدت العلامات طابعها التصويري لأنها بسطت بطريقة نظامية تحقيقًا للسرعة. وقد بدأ استخدامها من النصف الثاني للأسرة الثامنة إلى الأسرة الرابعة والعشرين. وخلال القرن الثامن أو السابع قبل الميلاد استحدث المصريون خطًا ثالثًا كان أكثر إيجازًا في صوره عن خطهم الثاني وقد عرف بالخط الديموطيقي Demotic أي الخط الشعبي. وتم استخدامه من بداية الأسرة الخامسة والعشرين إلى نهاية العهد الروماني.

وبفتح الإسكندر الأكبر لمصر أواخر القرن الرابع قبل الميلاد، أصبحت الإغريقية لغة رسمية في مصر قدر لها أن تستمر فترة طويلة من الزمن.

أما القبطية فهي الخط المصري القديم في آخر مرحلة من مراحل تطوره. فعندما بدأت المسيحية

تحل محل الوثنية الفرعونية أصبحت الحاجة ماسة إلى وسيط أكثر سهولة لفهم ترجمة الكتاب المقدس، واستعملت القبطية الأبجدية اليونانية في كتابتها مضيفة إليها سبعة أحرف مأخوذة من الديموطيقية. وقد حلت العربية محلها بالتدريج بعد الفتح العربي الإسلامي وتم ترجمة الانجيل إلى العربية في القرن الـ١٧، إلا أن القبطية ما تزال مستعملة حتى الآن في كنائس مصر وأديرتها.

كان اكتشاف طريقة إعداد البردي للكتابة عليه مما ساعد المصري القديم على أن يكتب، ويرسم علاماته بمهارة فائقة، فاستخدام الأحبار أسهل بكثير من الحفر على قطع الحجر أو الأبنوس أو العاج... مما اعتاد الكهنة أن يستخدموه. وليس من اليسير تحديد الوقت الذي اكتشف فيه طريقة إعداد البردي فهو على العكس من ألواح الطين السومرية سريع العطب، وكان نبات البردي ينمو بوفرة كبيرة على طول مجرى النيل، وكان يقطع بآلات حادة يستخدمها رجال يغوصون إلى ركبهم في الماء.. وكانت هناك أنواع متعددة أجودها الذي كان يستخدمه الكهنة لكتابة النصوص الدينية.

ومع استقرار الكتابة على هذا النحو في مصر القديمة وبين النهرين واليونان ثم روما تكون البشرية قد قطعت شوطًا كبيرًا في طريق التطور الحضاري- فهناك كتابة مستقرة، وهناك تقييد للعلوم والمعارف، ومن ثم يستطيع التالي أن يبني على أساس ثابت وضعه السابق، في بناء تراكمي تتكامل فيه الجهود فتتوفر بذلك طاقات كثيرة وأزمان طويلة..

وفي الوقت الذي كان المصري القديم حول نهر النيل يتوصل إلى الكتابة؛ كان هناك شعب آخر هو الشعب السومري في بلاد الرافدين، يخطو هو الآخر نحو نمط من الكتابة سمي بالكتابة المسمارية، وقد بدأت الكتابة المسمارية في الظهور في أواخر الألف الرابع و أوائل الألف الثالث قبل الميلاد في جنوبي بلاد الرافدين، وكان الشعب السومري هو الذي أوجدها، وكان له فضل إنشاء حضارة تعد من الحضارات الأولى التي عرفها الإنسان في تاريخه القديم.

كانت ألواح الطين تشكل مادة الكتابة الرئيسية عبر التاريخ الطويل الذي عرفته الكتابة المسمارية، فكانت تطبع عليها العلامات المسمارية وهي ما تزال طرية، ثم تعرض على الحرارة حتى تجف. أما الكتابة على الحجر أو المعدن فكانت نادرة الحدوث وذلك لأن طبيعة الخط المسماري لم تسمح بذلك بسهولة. وكان القلم الذي استعمل في طبع الإشارات المسمارية مصنوعًا من الخشب، وذا رأس مثلث الشكل، ثم أصبح بعد ذلك غليظًا بعض الشيء. ولقد كانت البدايات الأولى للكتابة السومرية تصويرية، فكانت تعبر عن الأشياء بصور تعكس شكلها الحقيقي، إلا أن عدد تلك الصور لم يكن كبيرًا، كما كانت تضم عددًا من الصور المقتضبة التي تمثل الشيء الحقيقي باختصار ووضوح كأن ترسم رأس الحيوان لتدل عليه، عوضًا عن رسم هيئة الحيوان بكاملها. وكانت تتشابه مع الكتابة المصرية القديمة في نواح عديدة أهمها أن كلتيهما كانت في أول أمرها كتابة تصويرية؛ تعبر عن الأشياء بصور تعكس شكلها الحقيقي، وإن كان عدد الصور في السومرية أقل بكثير من الهيروغليفية..

وفي الوقت ذاته، كانت الكتابة الفينيقية التي غطت رقعة واسعة من العالم القديم تشق طريقها في الوجود وتتكون أبجديتها من اثنين وعشرين حرفًا هجائيًا كلها ساكنة.. ولعل هذه الأبجدية الفينيقية كانت من أهم الأبجديات القديمة، حيث إنها تعد أصل الأبجديات العربية واليونانية والعبرية والروسية... وهناك أسئلة كثيرة مطروحة حول نشأة هذه الأبجدية الفينيقية وأصلها.

وبعيدًا عن الشرق، وعن حوض البحر الأبيض المتوسط، هناك حضارات قديمة نشأت في أماكن أخرى

بعيدة، كان للكتابة أثر كبير في قوتها وبقائها؛ ففي الأمريكتين ظهرت حضارات الإنكا في البيرو، والأزتك والمايا، وآثار الأخيرة ما تزال باقية حتى اليوم في صورة تدل على تقدمهم في فنون العمارة (الأهرامات -والمدرجات الضخمة) وفي علوم التقاويم والأرقام، والمخطوطات، وما زالت نصوص المايا التي كتبها الكهنة قبل غزو المكسيك بزمن طويل تشهد على ذلك.

وكتابة المايا تقوم على مبدأ التصوير. ويلفت النظر أشكال الكتابة المربعة أو البيضاوية المتقنة في العديد من المعابد والمباني. ويعتقد بأنها كانت منتشرة في مناطق مختلفة من أمريكا الوسطى، ولكن الأرجح أن الصراعات مع المستعمرين الإسبان قضت على آثارها الكتابية في المخطوطات. ولم ينج من بين أيديهم سوى أربع مخطوطات.

وتعد كتابة شعب الأزتك الذي بني حضارته في المكسيك أكثر بدائية من كتابة المايا. فهي كتابة تعبر بالرسم عن جملة من الأفكار، ولا يدل الشكل فيها على كلمة واحدة أو مقطع صوتي. ولكن الأزتك استخدموا العلامات المصورة للأشياء الملموسة أيضاً وإنما في نطاق محدود.

وفي الجانب الآخر كانت هناك الكتابة الصينية التي تعد أقدم طريقة للكتابة مازالت مستخدمة حتى الآن، إذ لا يزال ربع سكان العالم يستخدمون هذه الطريقة التي نشأت في الصين منذ حوالي أربعة آلاف عام لم تتعرض خلالها إلا لبعض التعديلات الطفيفة التي لم تؤثر على الجوهر الفعلي لهذه الكتابة. ولا يمكن في الحقيقة تأكيد بدايات الكتابة الصينية أو إثباتها ولكن أقدم ما عثر عليه كانت عبارة عن كتابات على ألواح برونزية وعلى أوان وأوعية ترجع إلى (٢٢٠٥-١٧٦٦)ق.م، كذلك الكتابات التي وجدت منقوشة على عظام الحيوانات ودرقات السلاحف والتي ترجع إلى القرن الثاني عشر ق.م وتتضمن نصوصاً سحرية وتنجيمية وقوائم وسجلات لموظفي الحكومة.

وتعتبر الكتابات التي نقشت على العظام منذ حوالي ثلاثة آلاف عام هي أقدم الكتابات الصينية. وكانت هذه الكتابات عبارة عن علامات تنحت في البداية باستخدام آلات حادة كالسكين، ولذلك أطلق على هذا النوع من الكتابة اسم "الحفر أو النحت". ومع التطور ظهرت الفرشاة لتحل محل السكين وذلك لكي تسهل على الكاتب الكتابة.

كانت لهذه العلامات البدائية أشكال وأحجام مختلفة وأحيانًا خطوط رفيعة تشبه رسوم الأطفال. وقبل استخدام الصينيين للورق، كانوا يكتبون حروفهم على العظام والبرونز، وكان الحرير يستخدم أيضًا في نطاق محدود من الطبقة الأرستقراطية، بينما كان عامة الشعب يستخدمون الأخشاب والخيزران.

ثم الكتابة اليابانية التي قامت معتمدة على الكتابة الصينية وتطورت بما يتلاءم مع تركيبها اللغوي المختلف، فهي على عكس الصينية لغة غنية بالصرف والمقاطع الصوتية؛ فاحتفظ اليابانيون بهيكل الكلمة الصينية وأضافوا إليه عناصر صوتية ذات وظيفة صرفية ونحوية مختلفة. ونتيجة لذلك نجد طريقتين في الكتابة تأخذان في الظهور هي الكاتاكانا والهيراجانا.

وأخيرًا نجد الكتابة العربية التي نعلم عن بداياتها أنها كانت خالية من الحركات والنقط، اللذين أضيفا إليها بعد نزول القرآن الكريم وظهور الحاجة إلى ضبط القراءة... ولعل ارتباط الكتابة العربية بالنص القرآني هو الذي أنشأ هذا الاهتمام الكبير الذي نجده بتشكيل الخط العربي، وبإبداع أنواع كثيرة منه، حتى لتكاد الكتابة العربية تعد -من ناحية الشكل- فناً من الفنون التشكيلية أكثر منها مجرد وسيلة لتسجيل اللغة.

إن الكتابة دون شك هي أعظم الانجازات التي حققتها البشرية في تاريخها الطويل؛ وهذا الكتاب يقدم

لنا خلاصة ما توصل إليه الباحثون المتخصصون، كل في مجال بحثه؛ وهو يتدرج في عرض موضوعاته تدرجًا منطقيًا وزمنيًا في الوقت ذاته؛ فيبدأ بالكتابات غير الأبجدية، ويتتبع تحولاتها المختلفة، فيبدأ بتناول الكتابة المسمارية القديمة، والكتابات المصرية القديمة، وكتابات كل من الصين واليابان وكوريا وفيتنام، وكتابات المايا وجماعة ناهواتل والرونجو رونجو... وكلها كتابات تعتمد على الصورة في الأساس لتوصيل المعنى المراد.

وبعد ذلك تتحدث موضوعات الكتاب عن تاريخ وانتشار الأبجديات والكتابات المشتقة ، كالسامية الغربية، والكتابة العربية، والأبجديات اليونانية والخط الروني والأوجامي، والأبجديات الإيطالية، وكتابات القوقاز وبعض الكتابات الإفريقية.

ثم تبحث موضوعاته بعد ذلك في إعادة اندماج الصورة في الأبجديات الغربية وفيها يتناول الأشكال الكثيرة من الكتابات المخطوطة باليد أو المطبوعة بدءًا من كتاب كيلز وكتب تعليم مبادئ القراءة والكتابة الإنجليزية والفرنسية، وكتابة الحروف على الملصقات الإعلانية، وتاريخ أشكال الطباعة، وطباعة الأحرف للأطفال، والشعر المرئي والصورة المقروءة. والشكل الرقمي للطباعة إلى أن ينتهي بالكتابة في عصر الوسائط الإعلامية المتعددة وتكنولوجيا الكمبيوتر.

إنه كتاب يستحق أن تقدمه مكتبة الإسكندرية للقارئ العربي مهما كان تخصصه، ويستحق ما بذل فيه من جهد مشكور لفريق العمل الذي نذر نفسه لهذا الكتاب حتى أخرجه على هذه الصورة التي نفخر بها، ولا تقل في شيء عما رأيناه في صورتيه الإنجليزية المترجمة؛ أو الفرنسية -الأصل الذي وضع فيه الكتاب- مع كل الإمكانات التي كانت متاحة هناك...

لهذا يستحق الذين قاموا بهذا الجهد كل الشكر على إخلاصهم فيما قاموا به، بدءًا بالدكتور خالد عزب الذي كان أفضل من يمكن أن يقوم بهذا العمل؛ حماسًا وعلمًا وقدرة على إنجاز مثل هذا العمل الضخم... وكذا أفراد فريقه الذين انتقاهم بعناية، وقدموا كل ما يستطيعون لكي يخرج الكتاب على صورته التي بين أيدينا: عزة عزت وأحمد منصور ورشا علام..

كما أثني على جهود المترجمين الذين شاركوا في نقل أبحاث هذا الكتاب إلى العربية، مع صعوبة الأمر، لما مر الحديث عنه من دقة الموضوعات وتخصصها، ومن سهولة العرض في لغة الكتاب الأصلية مما يجعل النقل إلى العربية أمرًا عسيرًا؛ ولكن ليس على أساتذة كبار، وعلماء أفاضل مثل: الدكتور إسحاق عبيد أو الدكتور قاسم عبده قاسم أو الدكتور محمد عبد الغني... وغيرهم ممن تصدوا لهذا الأمر.

وأخيرًا أشكر الدكتور محمد مشرف خضر على جهده في مراجعة الترجمة الكاملة لنصوص الكتاب، وعلى ضبطه النص العربي حتى يخرج بهذه الصورة السلسة الرائعة.

إسماعيل سراج الدين

مدير مكتبة الإسكندرية

تاريـــخ الكتابـــــة

مكتبة الإسكندرية بيانات الفهرسة- أثناء - النشر (فان)

تاريخ الكتابة: من الهيروغليفية إلى الوسائط المتعددة / أشرف على نشر النسخة الأصلية الفرنسية آن ماري كريستيان ؛ تقديم إسماعيل سراج الدين .
تحرير خالد عزب. - الإسكندرية: مكتبة الإسكندرية، 2005.
ص. سم. - (دراسات في الخطوط : 3)
نشر أصلا باللغة الفرنسية: Histoire de l' écriture : de l' idéogramme au multimedia. – Paris : Flammarion, c2001.
1- الكتابة - تاريخ. 2- الكتابة، علم.
أ- كريستيان، آن ماري (مشرف) ب- سراج الدين، إسماعيل، 1944- (مقدم)
ج- عزب، خالد (محرر) د- السلسلة.
ديوي - 411.09 2005236961

ISBN 977-6163-05-x

طبع في القاهرة - جمهورية مصر العربية

دراسات في الخطوط (3)

تاريخ الكتابة

من التعبير التصويري إلى الوسائط الإعلامية المتعددة

أشرف على نشر النسخة الأصلية الفرنسية آن ماري كريستان

هيئة تحرير النسخة العربية

الإشراف العام: **إسماعيل سراج الدين**
المحرر: **خالد عزب**
مساعد المحرر: **عزة عزت**
شارك في التحرير: **أحمد منصور - رشا علام**
مراجعة النص وضبطه: **محمد مشرف خضر**
لجنة مراجعة الترجمة: **إسحاق عبيد**
قاسم عبده قاسم
محمد عبد الغني

Flammarion

المحتويات

III- الصورة في الكتابة الغربية

المؤلفون

Anne-Marie CHRISTIN, professeur à l'université Paris 7

Cécile DAUPHIN, ingénieure de recherche au Centre national de la recherche scientifique

Michel DAVOUST, chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique

François DÉROCHE, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

François-Xavier DILLMANN, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

Catherine DoBiAS-LALOU, professeur à l'université de Bourgogne

Jean-Pierre DRÈGE, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section), directeur de l'École française d'Extrême-Orient

Jean-Marie DURAND, professeur au Collège de France, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

Béatrice FRAENKEL, maître de conférences à l'université de Paris III

Pascal GRIOLET, maître de conférences à l'Institut national des langues et civilisations orientales

Michaël GUICHARD, maître de conférences à l'université de Paris I

Bertrand HIRSCH, directeur du Centre de recherches africaines, maître de conférences à l'université de Paris I

Yves JEANNERET, professeur à l'Université de Paris IV

Michel AMANDRY, conservateur général des bibliothèques, directeur du Cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale de France

Jacques ANDRÉ, directeur de recherche à l'Institut national de recherche en informatique et en automatique

Pierre-Marc de BIASI, directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique

Catherine BIZOT, inspectrice générale de l'Éducation nationale

François BIZOT, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (Ve section)

Daniel BOUCHEZ, directeur de recherche émérite au Centre national de la recherche scientifique

Jean BOULÈGUE, professeur à l'université de Paris I

Dominique BRIQUEL, professeur à l'université de Paris IV, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

Claire BUSTARRET, ingénieur de recherche au Centre national de la recherche scientifique

Nina CATACH (†), directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique

Dominique CHARPIN, professeur à l'université de Paris I, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

Roger CHARTIER, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales

Jacqueline PIGEOT, professeur émérite à l'université Paris 7

Georges-Jean PINAULT, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

René PONOT, chercheur, docteur en sémiologie de la typographie

Annie RENONCIAT, maître de conférences à l'université Paris 7 Daniel ROCHE, professeur au Collège de France Cécile SAKAI, professeur à l'université Paris 7

Marianne SiMON-OïKAWA, professeur invité à l'université Keiô, Tokyo

Martine SIMONIN, chercheur

Darwin SMITH, chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique

Emmanuel SOUCHIER, maître de conférences à l'École nationale supérieure des télécommunications

Jacqueline SUBLET, directeur de recherche émérite au Centre national de la recherche scientifique

Marc THOUVENOT, chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique

Léon VANDERMEERSCH, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (Ve section), ancien directeur de l'École française d'Extrême-Orient

Pascal VERNUS, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

Vladimir VODOFF, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

Pierre-Yves LAMBERT, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

Danlèle LAVALLÉE, directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique

André LEMAIRE, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

Ségolène LE MEN, directrice des études littéraires à l'École nationale supérieure-Ulm, professeur à l'université de Paris X

François LISSARRAGUE, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales

Jean-Pierre MAHÉ, membre de l'Institut, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

Henri-Jean MARTIN, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (IVe section)

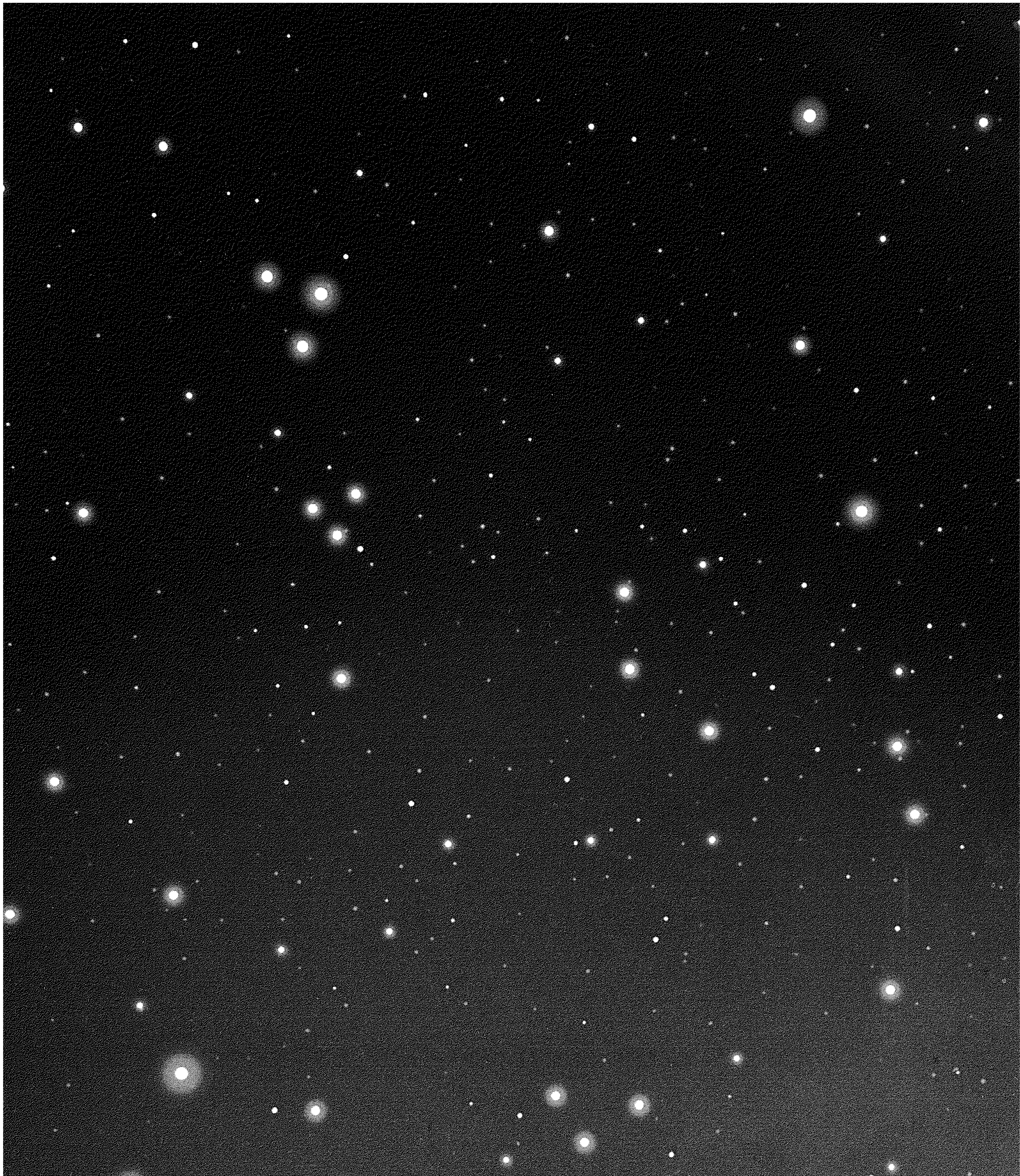
Charles MOPSIK, chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique

NGUYEN Phu Phong, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (Ve section)

Jean-Pierre OLIVIER, directeur de recherches du Fonds national de la recherche scientifique, Université Libre de Bruxelles

Jennifer O'REILLY, professeur à l'université de Cork, Irlande Michel PARISSE, professeur à l'université de Paris I

Armando PETRUCCI, professeur à l'École normale supérieure de Pisé, Italie



مقـــدمة

من الصورة إلى الكتابة

بقلم آن ماري ـ كريستان

ترجمة عــزة عــزت
رشــا عــلام
مراجعة إسحاق عبيد

عندما توصل شامبليون إلى أن الكتابة الهيروغليفية المصرية تتكون من أشكال ورموز وأنها كذلك كانت تعد منظومة صوتية، فقد مكن بذلك الغرب من الاطلاع على نصوص ظلت قراءتها مستحيلة لأكثر من ألفي عام. ومن خلال هذا الاكتشاف نفى شامبليون بطريقة مفاجئة واحدة من معتقداته بأن الألفبائيات فقط هي التي يمكنها نقل الأصوات المتعددة للغة، هذه الفكرة أدت إلى استنباط متعجل لنتيجة مفادها أن الألفباء التي تعد آخر النظم الكتابية التي تم التوصل إليها هي الأفضل على الإطلاق.

ومع ذلك لم يهتم شامبليون ولا معاصروه كثيرا بهذا الاكتشاف حيث إن الاهتمام بانفتاح حضارة لعبت دورًا في التاريخ، كالحضارة المصرية الفرعونية، على حضارات الغرب قد أدى إلى اعتبار الخطوات التي ساقت العالم إلى هذا الانفتاح من الكماليات التي تسترعي الانتباه. وربما كان هناك تبريرٌ آخر لعدم اكتراثهم هذا. فالبحث عن الأسباب التي أدت إلى وجود دلائل لفظية خالصة بداخل نسق كتابي تسيطر عليه بوضوح خاصية التنقل القياسي يدفعنا إلى الإقرار بأن هذا التباين أو التنافر فيما سبق لا يوجد بسبب الوظائف الشفهية لهذا النسق بل بسبب الصور التي تتجلى بداخله أو بسبب دعائمه الذاتية. وعلى أية حال فإن مثل هذا الافتراض لم يكن معقولاً في ظل الأفكار السائدة في تلك الحقبة. فالثقافة التي بنيت منذ قرون على الثقة العمياء في مزايا الألفباء لم تتعرض للكتابة إلا من الناحية اللفظية. وكان حكمها قد اقتصر على المعايير الذاتية، ولكنها بالرغم من ذلك جعلت من التقسيم الحرفي للكلمة أو لعناصرها أساسًا علميًا لأي تركيب أو تشكيل لفظي. وكما يقر ألبرتي في مؤلفه عن فن الرسم العام 1435 الذي يعد نصيحة لشباب الرسامين:

"أرغب في أن يتبع الرسامون الجدد، المبتدئون في هذا المجال النظرية التي يتبعها معلمو الكتابة. فهم يقومون أولاً بدراسة خواص العناصر بطريقة منفصلة ثم ينتقلون إلى تعليم الأشكال أو الحروف المتحركة المختلفة وهكذا حتى يصلوا إلى العبارات الكاملة. فعلى الفنان المبتدئ أن يتبع هذه الطريقة عندما يرسم، فعليه أن يتعلم أولاً بطريقة مستقلة أهمية المساحات الدائرية ثم انحناء هذه الدوائر التي نطلق عليها عناصر الرسم، ثم ينتقل إلى محاولة شرح التناغم والعلاقات بين هذه المساحات، ثم أخيرًا إلى التكوينات الكلية لهذه العناصر. وعليه من ثم أن يحتفظ في ذاكرته بجميع تلك الاختلافات التي قد يجدها في هذه المكونات"[1].

إن مثل هذا الإيمان القوي بقيمة الألفباء مليء بالتناقضات: ففي الوقت الذي تحاول فيه الألفباء أن تفرض تعريفًا بعينه على الصورة، وهو تعريف لا يخصها ولا يتوافق مع خاصيتها، فإنها في الوقت نفسه كانت ترغب في أن تغير هي نفسها مما تملكه هذه الصورة من سلطان أو تأثير. وينطوي هذا على تسليم ضمني بوجود تسلسل هرمي مخالف للنسق الذي تحاول هذه القاعدة أن تروج له. ومع ذلك فإن نصيحة ألبرتي لم تكن أمرًا إجباريًا، فنحن نعلم أن عددًا قليلًا من الرسامين قد استجابوا لنصيحته ، فيما عدا (مانتنيا) mantegna. والأهم من هذا أن تلك الرؤية تكشف عن الصعوبة الكبرى التي يواجهها المجتمع الغربي في محاولة تنظيره للصورة من دروب وطرائق الكتابة في هذا المجتمع ...

وينبغي أن نؤكد على أن الألفباء الموروثة عن اليونان تستمد تفردها من قدراتها على خلق إشارات مقطعة للكلمات. فهي أول الكتابات التي قامت بتقسيم الكلمة إلى تمثيلات صوتية وحروف متحركة وحروف ساكنة. كما أنها أول الكتابات، بل لعلها الوحيدة، التي حررت الكتابة من الاعتماد على دعائم أو كماليات لم تستطع الاستغناء عنها حتى الآن.

ونحن لا يسعنا إلا أن نبدي دهشتنا من كونه استطاع إقناع مريديه ومؤيديه، بل وبعض العلماء أيضًا، أن هذا التحرر لا يعد خسارة بل هو على العكس من ذلك يعد مكسبًا كبيرًا. فقد كان بالفعل كذلك في بعض جوانبه التي تختلف عن الهدف الأساسي للكتابة. فمن خلال التخلص من الدعائم المرتبطة بها والمساحات المزينة التي يمكن

TABLEAU
DES
HIÉROGLYPHES PHONÉTIQUES
AVEC LES
SIGNES HIÉRATIQUES CORRESPONDANTS
ET
LEUR VALEUR EN LETTRES COPTES.

SIGNES DES VOIX.

ORDRE DES SIGNES	HIÉROGLYPHIQUES.	HIÉRATIQUES	VALEUR
1			ⲁ. ⲉ. ⲏ. ⲟ
2			ⲓ. ⲉⲓ. ⲓⲁ. ⲓⲟ.
3			ⲁ. ⲉ. ⲟ. ⲏ
4			ⲁ ⲉ ⲟ ⲟⲩ
5			ⲁ ⲟⲩ
6		(B.E.R.)	ⲁ.
7			ⲉ. ⲟ
8			ⲁ. ⲏ. ⲁⲓ.

شكل (1) قائمة جان فرانسوا شامبليون "صوتيات الكتابة الهيروغليفية مأخوذة عن كتاب "قواعد لغة الكتابة المصرية أو المبادئ العامة للكتابة المصرية المقدسة". باريس Firmin- Didot, 1836-1841 الفصل الثاني، صفحة 35

تغييرها وتبديلها والتي كانت تتوسط النصوص المكتوبة من شأنه أن يجعل الكتابة نفسها أداة تصنيف غير محسوسة وبالتالي أكثر مرونة. وذلك لأن تعريف الألفباء بوصفها عرضًا للكلام وهو مما يرجع الفضل فيه إلى الرومان، لا يجب أن يبعدنا عن الواقع. فهو لا يقوم أبدا على رغبة المخترعين والعلماء في تحديد دور للصورة في النظام الألفبائي بل ينتج عن التطبيقات العشوائية لمفهومات –من أصل لفظي على الصورة نفسها– مفهوم كان من المقرر استخدامه في الكتابة كما لو كان أحد خصائصها. فالواقع أن هذه النظرية تخدع الصورة حيث تحاول أن تعطى لها قدرة إضافية. وقد رفض فاليري Valery هذا المفهوم في كتابه" المدخل إلى نظرية دافنشي":

"معظم الناس يرون أعمال دافنشي بعقولهم أكثر مما يرونها بعيونهم؛ فهم يتعرفون على المفاهيم والأفكار بدلاً من المساحات الملونة. فالشكل المربع الأبيض المرتفع الذي ترى فيه قمة جانبية وانعكاسات زجاجية يُفهم فورًا على أنه منزل أو بالنسبة لهم هذا هو مفهوم المنزل. فهم يدركون بكلمات تنبع من ثقافاتهم، وهم يعتمدون على نظام مليء بالكلمات"[2].

إن تناول الكتابة على أنها أسلوب توضيحي يعد إنقاصًا من شأن الصورة ومن شأن الكتابة في الوقت نفسه. لأن ما يميز الكتابة ليس كونها تمثيلاً للكلمات بقدر ما هو تصوير لها، أو كما يقول بول كلي Paul Klee "إن الفن لا يعيد إنتاج ما هو مرئي بل يوضح ما هو غامض". إن الفكرة السابقة في حد ذاتها تعد خطوة ثورية وتتطلب بالتالي حماسًا قويًا ممن يقوم بالبحث فيها. ولهذا كان انتشارها على نطاق ضيق ولم يتم تعميمها عفويًا على الثقافات المختلفة: إن المشكلة تكمن أساسًا في إمكانية الخلط بين طريقتي اتصال أساسيتين بالنسبة لأي مجتمع ولا يمكن جمع مبادئ تشغيلهما:

– الكلام الذي يسمح للمجموعات بالتحاور وبنقل نظمها الداخلية وأعرافها من جيل إلى جيل. والصورة في حد ذاتها سواء كانت حقيقية أو ناتجة عن هلوسة غير واقعية، هي التي تجعل الإنسان يستطيع الوصول إلى مفهومات غير مرئية وإلى عالم آخر مختلف كان يستحيل شرحه بطريقة أخرى غير "الكلام" وذلك لعدم وجود لغة تشابه تلك التي يستخدمها الإنسان. ومع ذلك يوجد في أماكن كثيرة من العالم وفي عصور مختلفة يمكن تحديدها في بعض الأحيان، طريقة أخرى للكلام كما هي الحال في بلاد ما بين النهرين ومصر عام 3000 قبل الميلاد، والصين عام 1500 قبل الميلاد، وحضارة المايا في القرن الثالث الميلادي التي تعد آخر العصور والحضارات التي نعرفها في هذا المجال. هناك بعض الحضارات التي رأت أهمية استخدام الصورة لتحقيق اتصال متجاوز بين البشر والآلهة لصالح المجتمع الإنساني فقط، ومحاولة إخفاء الطابع اللفظي لهذا الاتصال. ولدت هذه الرؤية بسبب ملاحظة أعضاء هذه الحضارات لانفصالهم عن بعضهم البعض بطريقة مؤقتة سواء بسبب تنوع اللكنات التي تستخدم أو بسبب محاولتهم تجنب هفوات الذاكرة اليومية أثناء تدوين وثائقهم.

ولدت الكتابة إذن نتيجة لتخليطات وتهجينات عدة، ويحاول التاريخ الذي نعرضه هنا التأكيد على هذا التخليط. فمحور الاهتمام الأساسي للتاريخ الذي نعرضه هو الدور الذي لعبته الصورة في خلق هذا النظام وتطويره، هذا الدور الذي أسهمت ثقافاتنا المعتمدة على الألفباء في إخفائه، لأن تعريف الصورة الذي تعتمد عليه الكتابة هو أمر غريب ليس فقط بالنسبة للأبجدية المسندة إلى أصناف هجينة ابتكرت من قبل ألبرتي Alberti ولكن أيضًا إلى التمثيل التصوري من قبل ڤاليري Valery. ولئن كانت اللغة المصرية القديمة ذات



شكل (2) أحد رسوم الكهوف في بيش-ميرل Pech-Merle فرنسا تمثل الحضارة أو الثقافة الجرافيتية Gravittian. هذا القطاع في الحائط يضم صورًا لخيول وأيدي في صورتها السلبية وبقعة سوداء مصفوفة ليس فقط داخل أجساد الخيول وإنما أيضًا عبر السطح بأكمله

قيمة صوتية، فهذا ليس بسبب بعض الأشكال المصممة في الرمزية المصرية التي استخدمت لذلك الغرض وإنما كانت بسبب المساحة التي كتبت بها الرمزية المفهومة. ولأسباب نجهلها -لم تستخدم هذه الأشكال كوسيط للحكايات وإنما كسطح يمكنه أن يستضيف في فترة لاحقة، أشكالاً مكتوبة من اللغة بطريقة ما بحيث أصبح موقع التحويلات النحوية لهذه الأشكال طالما يتم تغييرها وفق أسلوبهم أيضًا- إلى إشارات كلامية. ويمكن للشروط الموجودة وراء هذا التحول أن تكون أوضح أو أن تفهم من خلال المعلومة المزودة في تلك النماذج الجصية التي ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ حول تكوينها. وأود هنا أن أراجع باختصار بعض الفرضيات التي طورتها في مكان آخر[3] حول هذا الموضوع. تطرح النظرية الأولي الرأي القائل بأن البشر في باديء الأمر كانت لديهم الفكرة المجردة والجريئة -لم يوجد عندهم نموذج آخر سوى سرداب السماء المليء بالنجوم التي تربطهم بالآخرة- لتحمل بعض الأوجه باستمرار وأخذ مظاهرها فقط في الاعتبار.

وهم يحددون هذه الأوجه أكثر بطلائها باللون الأبيض أو بتغطيتها بالرمل كما هو واضح عند كل من (لاسكو Lascaux وبش ميرل Peche, Merle في جنوب غرب فرنسا). إن فكرة الشاشة كسطح لإخراج الصور عليه شبيهة تمامًا بفكرة أن الإنسان العاقل (Homo sapiens)، قد ظهر على الأرض عندما تمكن من اختراع سر اللغة التي علي ثقلها ظهر فيما بعد بألوف السنين تطوران رئيسيان في تاريخ البشرية هما: الزراعة والهندسة. تلكم الشاشات التي بسطها البشر كانت بقصد تلقي النظرة أو الرعاية من الآلهة العلوية، كما أنها هيأت سبيلاً للتواصل مع غير المرئي من ناحية، ومن ناحية أخرى صارت مناطق للخلق والإبداع .

إن بصمات اليد التي تم العثور عليها في الحضارات القديمة توضح لنا بطريقة تستحق الإعجاب تلك التحولات التي تقلب عليها البشر وذلك من خلال إشارات أو بصمات خلفها الإنسان بيده. وتلك البصمات تقف شاهدًا ليس فقط على مضي الإنسان نحو صناعة الأشياء والأدوات الأخرى، وإنما أيضًا هي تبلور أمامنا صورًا ربطت

بين البشر في هذه الحياة الدنيا وبين الحياة الآخرة. إن المتخصصين في عصور ما قبل التاريخ مثل ديني ڤيالو Denis Vialou قد لاحظوا أن أغلب الأشكال الملونة أو المحفورة على جدران الكهوف تكون متباينة في الطبيعة -وتم العثور على صور رمزية بجانب بعض الأشكال الرمزية وعلامات ذات قيمة طقوسية أو إيقاعية (شكل 2). وهذا يجبرنا على معرفة أن التمثيل الجداري (الواقعي) فيما يبدو ذو مغزى ليس ببساطة على أساس الحقيقة التي تصورها ولكن أيضًا من خلال إرتباطها بالأشكال التي وجدت في مكان قريب، وهي جميعًا مجرد جزء من كل مهول ذي دلالة. وليس بمستغرب أمام هذا أن يهرب المعنى منا، ومرجِع ذلك هو عدم التجانس في الفكر -الذي يواكبه أيضًا عدم تجانس في الصورة- فالصورة جزء من عملية فكرية ذات تصور معين. وواحد من هذين البعدين يكتنفه الغموض لأنه ليس ثمة رسائل محددة فيه في حين أن الثاني يقوم على قناعات صارمة أقرها المجتمع واتفقت عليها الجماعة. ومن ناحية أخرى ففي مقدورنا أن نحدد المباديء النحوية التي ترتكز عليها مثل هذه التراكيب. وإذا كانت الرسومات الجصية بما تحويه من شخوص مصورة قد غالبت عوادي الزمن وبقيت متماسكة رغم التقلبات المتتابعة، فإن هذا يرجع إلى تمتعها بتماسك ذاتي يؤكد استقلاليتها. أما الفواصل على الجدران التي تفصل بين شكل مصور وآخر فهي تمثل خطة أوركسترالية تنسق بينها جميعًا. كما أن هذه الفواصل وثيقة الصلة بالشخوص المصورة ذاتها، بعيدًا عن شفرة الحكاية أو أية دروب خيالية أخرى تنبني على كواهل اللغة. وعندما نتأمل هاتيك الشخوص المصورة واحدًا تلو الآخر، فإننا نأخذ في مساءلة أنفسنا عن العلاقات التي تربط بينها جميعًا، وبهذا المسعى من إعمال الحدس نتلمس الطريق إلى الرابطة الكبرى بين تلك الشخوص، وفي نهاية المطاف يتأتى للمشاهد استيعاب المنظر برمته.

ولقد نجح بعض الرسامين من أمثال جون ديبيفيه Jean Dubuffet، وأندريه ماسو André Masson بفضل بصيرتهم النافذة في توضيح الدور المهم الذي تلعبه الفواصل أو المسافات في الصورة ولعل خير مثال يذكر عن هذا النفاذ وذلك الدور هو الفنان هنري ماتيس Henri Matisse فهو الذي كشف لنا عن دور الرموز التصويرية للأفكار (إديوجرام) بوصفها علامات تشي بكلمات تتولد عن صور تعين على الحديث: وذلك في قوله: لا يمكنني أن أعبث بإشارات ليس من طبعها أن تتبدل أبدًا.

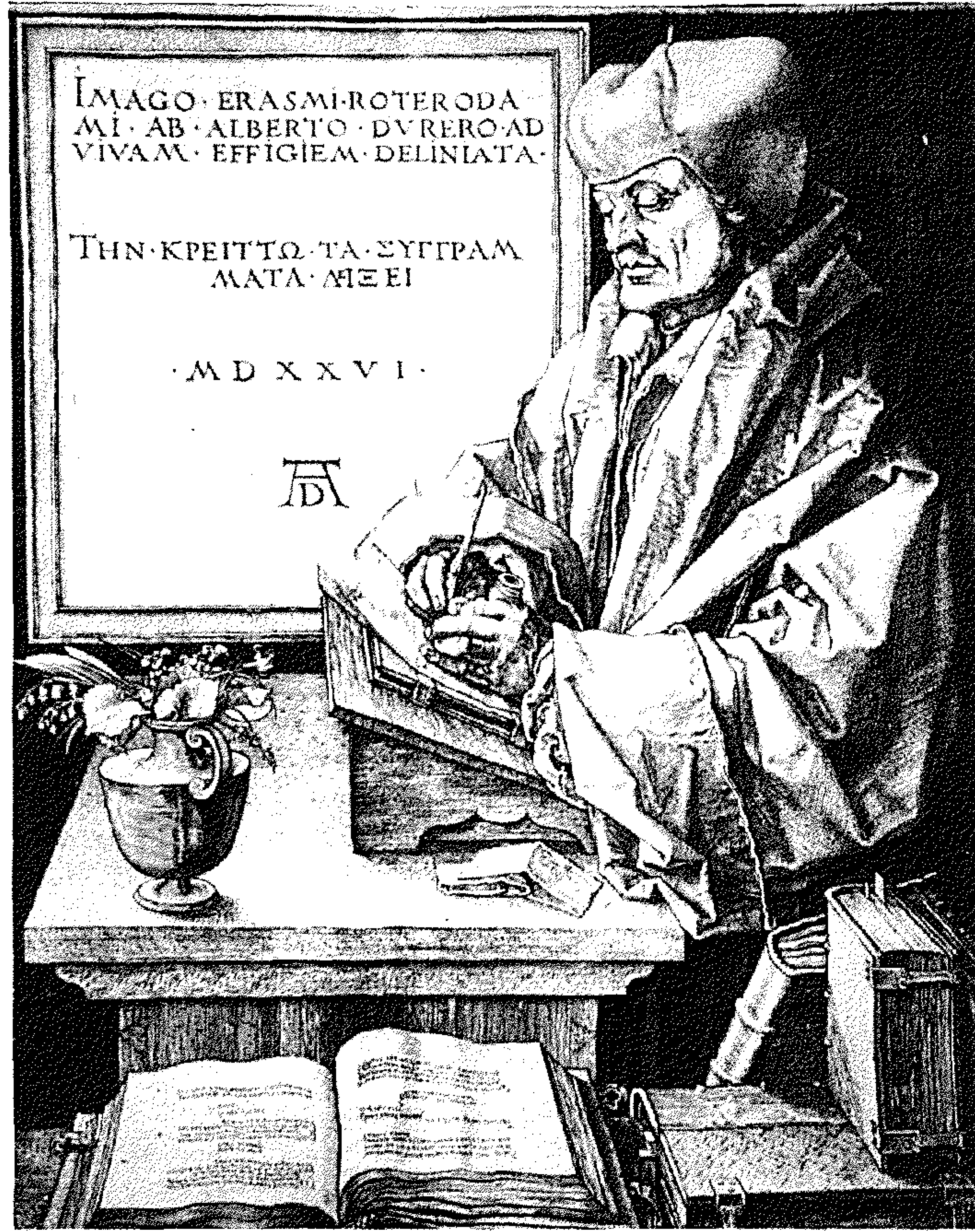
قال هذا في شرح لمدى كراهيته للعبة الشطرنج[4]. ولقد عارض ماتيس Matisse بشكل غير متعمد فيرديناد دي سوسور Ferdinand de Saussure الذي، على النقيض، بنى نظامه للغة الإشارة على القيم الثابتة لهذه اللعبة. ولكن سوسور Saussure كان يتحدث باعتباره لغويًا -بمعنى آخر، كرجل لا يقيم وزنًا لتوسط المحدد أو للأعمال التصويرية للكلمات، كرجل استخدم الأبجدية لتبرير ازدرائه "سواء كتبت الحروف بالأبيض أم بالأسود، في النقش أو الحفر الغائر بقلم أو إزميل، فهذا كله تافه في معناه"[5]. ومن وجهة نظر ماتيس Matisse، قدرة الإشارات على الانجراف لم تكن فقط حقيقة واضحة، ولكنها كانت شرطًا وذلك لأنها تعكس ضرورة وجود مساحة حتى يزدهر الإبداع. وفي الحقيقة ليس الايديوجرام على وجه التحديد "علامة على إشارة تتغير"، وإنما هي إشارة ممكن الشك فيها، بدلًا من أن تعرف أولاً بالتجاور مع جيرانها (مثلما هي الحال في الأبجدية) أو البقاء بربط رقم معين بشكل خاص (مثل pictogramme) (الكتابة التصويرية)، ويقدم الايديوجرام للقراء ثلاث قيم شفوية مختلفة (على الأقل نظريًا -تتفاوت الحقيقة كوظيفة الاختيارات الثقافية المعينة لمجتمع معين: كاللوجوجرام (الكتابة برموز لكلمات معينة) ومثال على ذلك عندما تطابق وتقابل الكلمة "كمثرى" للإشارة التي تصورها، كعلم للغة، ومثال على ذلك عندما يشير نفس الرسم إلى اللفظة المجانسة مثل "taon" و"temps" أو "tant" أو كمفتاح (أو مخصص) ومثال عندما تكون مترابطة بايديوجرام أخر وذلك لكي يشير إلى الصنف المعجمي الأخير، في هذه الحالة تكون فئة "الحشرات" وهو فقط يكون باختبار وفحص كل من علم المعاني والسياق المكاني للرسالة -التي يمكن أن تورث كما كانت الحال في بلاد ما بين النهرين، الشكل ذاته من اللوحة التي كتبت فيها الرسالة- التي ستمكن القاريء من اكتشاف المعلومات المكملة اللازمة لاتخاذ القرار.

ولقد لعب فن التنبؤ دورًا بارزًا في تحول الصور في الكتابة كما وضحه جون ماري دورا Jean Mmarie Durand في منطقة بلاد ما بين النهرين وليون ڤاندرميرش Leon Vandermeersch في بلاد الصين. وفي الحقيقة فان التنبؤ قد قدم مفهومين جديدين في الاتصال الأيقوني (عن طريق الرموز الفنية). الأول كان فكرة أن كبد الحمل - وذلك عن طريق أجهزة الإعلام الرمزية المؤكدة -أو صدفة السلحفاة (كلاهما ليسا في الحقيقة سوى مرايا عن الجنة)- ولقد اخترعت الآلهة نظام علامات تمكنها من إرسال رسالات مرئية صادقة إلى البشر. والثاني هو ظهور العرافين والمتنبئين، هؤلاء القراء المتميزين في الكتابة المقدسة، فعملهم لم يعد تمامًا مثل المناورين، مادة إحدى المعجزات الناتجة عن المجوس، ولا كانت تماما مثل الأنبياء (الذين كان من المتوقع أن يدافعوا عن قراءتهم محكومين بالبقاء صامتين في المجتمع). ولقد أصبح اللغز المقدس للصور نصًا واضحًا .لذا فلقد كان من الممكن استخدام هذا النظام للغة البشر -وخاصة لأن منشأها في الأصل بشري- وبذلك تعزي الكتابة إلى الآلهة.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو ما الدور الذي لعبته الصور في عملية بلورة نظام الكتابة التي أعقبت الإديوجرام (الرمز التصويري للأفكار) ؟ إن هذا السؤال ينطوي على شيء من عدم الوضوح بخلاف ما يبدو عليه في الظاهر: فبداية ينبغي ملاحظة أنه لا يوجد نظام بعينه ظهر على الساحة -بما في ذلك منظومة الأبجدية اليونانية نفسها- يستطيع أن يدعي لنفسه موقع المنافس للنظام السابق عليه، وإنما يظهر كل نظام مستحدث كتعديل للسابق عنه زمنيا، حيث تتبنى الصورة اللغوية المهجنة شكلًا مختلفًا لإثبات جدارتها في الوجود. يضاف إلى ذلك أن تطويع نظام قائم سلفًا لكي يصبح لغة ذات بنية

مختلفة قد أدى إلى ظهور العديد من الاختراعات البصرية جنبًا إلى جنب مع موائمات لغوية حتمية، غالبًا ما تكون لتدعيم بنية اللغة. ولعل خير مثال على ذلك تمثله الحالة اليابانية خير تمثيل حيث اللغة الأكثر تعقيدًا. وفي محاولة للرد على هذا السؤال، فإن "تاريخ الكتابة" يقترب من القضية كوجهة نظر لكل متخصص يرغب في تبنيها، إما لأن تلك النظرة بدت متعلقة أكثر بمجال معين أو لأن التحليل خلفه بدا مبدعًا أكثر. واعتمادًا على الحالة فإن التأكيد الخاص قد يوضع على الأشكال المادية للكتابة (من مخطوطات إلى كتب مطبوعة، ومن الاستعمال القياسي إلى الممارسات الفردية، فهي خطية بشكل خاص)، أو على أساس الفرق بين الكاتب والقارئ المثقف والسلطة المستثمرة في كل واحدة بالمجتمعات التي اخترعت أدوارها، أو أخيرًا على طرق النشر وحفظ الكتابة المتعلقة بالمؤسسات والسلطة -سواء السياسية أم الدينية- بالإضافة إلى مشكلات فك الرموز التي نشأت بنظام كتابي بعينه، ولا جدال في أن مثل هذا الادعاء سيكون سخيفًا وذلك لأنه من الواضح أن كل نظام كتابي يتطلب بالضرورة ما هو أكثر من مجرد مادة أو أداة، وعلى أية حال فمن الممكن المجادلة في ذلك. ولكن الاهتمام الرئيسي عند المختصين ينصب بصورة أساسية على البنية الظاهرية للنظام موضوع النقاش، على السمة البصرية لشكله.

إن القسم الأخير في هذا الكتاب يشير إلى وجود الصور في الكتابة الغربية الحديثة والمعاصرة. ولقد شعرت أنه من الضروري أن أوضح كيف أننا، باعتبارنا مستخدمين للأبجدية، بدأنا باسترداد الوضوح المفقود من خلال التجريد التخطيطي للصوت في القرون العشرين السابقة، وخلالها آمنا بأنه الدليل التصوري الوحيد لمملكة الكتابة. إن المجال وتنويع البحث على هذه القضية في السنوات العشرين الماضية، لهذا الغرض قد أغنت المجال كليًا بالمعلومات الجديدة والثمينة. والقسم يتبع شقين أساسين: الأول للمخطوطات والثاني للأعمال المطبوعة. يمتد الأول من تكوين الحروف من القرون الوسطى وتخطيط الصفحة إلى مخطوطات الكتاب المعاصرين عن طريق الاستخدامات الحديثة المختلفة من الكتابة. وتؤكد بعض التطورات البصرية ضمن الأبجدية التي تظهر بغرابة مشابهة لأشكال أخرى في الكتابة المعاد اختراعها مثل النظام الياباني. إن ظهور الطباعة -قد قدم عاملًا مهما في هذه الأثناء- ضمن تاريخ الكتابة- يوجه أكثر بالنسبة إلى الثقافة الغربية. وبخلاف الدول الآسيوية (حيث أول اختراع للطباعة)، التي وجدت أن النقوش الخشبية كانت واقعة أكثر إلى التعقيد البصري للإيديوجرام من الطباعة، ففي الواقع أنهم في الغرب قد اكتشفوا أن النوع المتحرك قد جاءت معه وسيلتان من الكتابة جعلت أساليب المخطوطة تطل عليها. إن الطباعة أولًا توضح أن الحرف في الأبجدية هو قبل كل شيء "علامة"، وهذا ليس فقط بسبب أنها تمثل صوتًا من اللغة بشكل تخطيطي ولكن أيضًا لأنها تشكل وحدة رسمية مستقلة ذاتيًا، حيث إنها تعرف بشكل دائم كلاً من الشكل والأسلوب، طبقًا للقوانين المختلفة عن تلك المستوحاة من



شكل (3) ألبرشت دروير إيراسموس من روتردام 1526، نقش مرسوم بالمنقاش

ممارسة ductus litterarun أي عن طريق الاقتفاء وتشكيل الحروف باليد. ثانيًا، إن معالجة خطوط الطباعة جعلت القراء والكتاب يدركون أن الفراغات في النص تتطلب انتباهًا واهتمامًا بقدر الخطاب نفسه، هذا الاكتشاف، كما هو مفاجئ بشكل كبير كما فعلنا فيما بعد بما يتعلق بالقيمة الصوتية للهيروغليفية، يتعلق بالجزء المخفي من الكتابة (منذ أن تعلق بالهوامش والفراغات إلى الصمت) وسبب مراسلة غير متوقعة على حد سواء بين الأبجدية المختصرة والكون غير الملحوظ لانهائيا لفن الخط، المراسلة التي تطلع فقط على الغرب في تاريخ متأخر جدًا، وذلك بفضل الشاعر ستيفان مالارميه في قصيدته بعنوان Coup de dés. هذا الاكتشاف قد سمح أيضا للرسامين والنحاتين بتأسيس ما يناظر هذه الاكتشافات من أشكال أخرى، وهذا ما كانوا هم أنفسهم متحفزين للوصول إليه. هذا يمكن أن يرى في صورة إراسموس Érasme التي نحتت عام 1526 على يد ألبرشت دروير Albrecht Dürer (شكل3)، تقدير تقريبي إلى النصوص الحجرية المنحوتة -التي بحث فيها العالم الإنساني عن جذوره القديمة- وبدايات القرن السادس عشر في الإبداع التصويري المتقدم للغاية، التي تربط الصورة بالمنظر الطبيعي عن طريق وضع الجالس بجانب

الشباك. وهنا في أسلوب استفزازي، فنجد أن درويير Dürer قد بدل حديثًا وهم العمق المتقن على يد الرسامين -بما فيهم نفسه كما يمكن أن نراه في الصورة التي رسمها لنفسه سنة 1498- بانطلاق النص، أو بالأجدى فحصه. وبالنسبة إلي درويير Dürer، فإن ما يأتي في المقام الأول هو التأكيد على وسيلة وحيدة سوء أكانت هذه الوسيلة صفحة ورق، أو لوحًا من حجر، أو تصويرة، في تصور من نسج الخيال الأدبي أو في توهم وجود مسطح من قبيل مخادعة البصر-كل هذا جعل في الإمكان تحقيق وخلق العديد من ذاك الشئ وغيره من الأشياء واحدًا بعد الأخر. هذا ولقد اشتهر (درويير) Dürer بحفر ابتدعه وقدمه بطريقة فنية بارعة، تمثلت في شكل صفحة مزدوجة لكتاب مفتوح في مقدمته، بحيث يخيل للرائي أن هذه الصفحة انعكاس للوحة رخامية تعلوها. إن أصول الفراغات والمسافات لهذا الخيال الأيقوني (التصويري) والتي أصبحنا على بينة منها اليوم، هي الأصل من نتاج عصور ما قبل التاريخ على جدران الكهوف، وهي التي قدمت للبشرية الخيط الذي قادها في نهاية المطاف إلىاختراع الكتابة.

"وبالتركيز على الصورة"، قررنا إعطاء كتاب "تاريخ الكتابة" تركيبة خاصة، شاملًا نوعين مختلفين من النصوص: مقالات مصورة بهدف تأريخي وصفي أساسي، ومناقشات الصور الرئيسية التي تكفي لعرض قوة الاقتراح البصري المتأصل في الكتابة. هذه الصور يمكن قراءتها ورؤيتها في الوقت نفسه، والتعليقات المجهزة هناك لمساعدتنا في استكشافاتنا لا أكثر. إن الكتابة حقًا ليست سوى هذه القضية.

ملاحظات

1- Albert, *De la peinture* (1435), Paris, Macula, 1992, p. 217.

2- Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci (1895)*, repris dans Œuvres, t. I. Paris, Gallimard, collection *«La pléiade»*, 1957, p. 1165

3- Voir en particulier *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris. Flammarion, 1995, collection «Idées et Recherches», et ibid. 2001, collection «Champs», *et Poétique du blanc, Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Peeters/ Vrin, 2000

4- Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art, Paris.* Hermann,1972, p. 248.

5- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1915), Payot, 1969, p. 166.

I- النشأة وإعادة الاكتشاف

الإرهاصات الباكرة للكتابة في حوض نهر الدانوب

بقلم ميكائيل جيشار

ترجمة **إسحاق عبيد**

شهد حوض نهر الدانوب قيام حضارة راقية ما بين الألفية السادسة والألفية الرابعة قبل الميلاد. وقد انتشرت هذه الحضارة في مختلف أرجاء وسط القارة الأوروبية، كما تم العثور على الكثير من آثارها في كل من ألمانيا وفرنسا، في المنطقة ما بين الألزاس وباريس من الناحية الغربية.

ويرجع الفضل في تطور هذه الحضارة الفريدة إلى مهارة أهلها في صنع الفخار، الذي أصبح صناعة رئيسية. ولقد كان الصلصال هو الخامة المفضلة لتصنيع أشكال ثلاثية الأبعاد، بما في ذلك التماثيل والتصاوير الزخرفية. ويتميز فن حوض نهر الدانوب أيضًا بالتراوح في طرزه الهندسية المحززة في تصنيع أصص الزينة. ولم تكن هذه المصنفات الفنية تصنع على نمط واحد وإنما كانت كل قطعة منها تحزز على انفراد، ولكنها كانت جميعها متساوقة مع نمط تقليدي كان متعارفاً عليه، لكنه الآن غير معلوم. ولقد تطورت فنون النقش الزخرفي في حوض الدانوب لتصبح مجموعة من الإشارات والرموز التي تكتنز بها الفراغات الموجودة على جوانب الأواني المصنوعة من الطين اللبن. وتلك كانت البدايات الأولى التي أتاحت للعين أن تتدرب على قراءة هذه الرموز. وما من شك في أن العين المدربة مطلب حيوي لا يقل في أهميته عن فن الكتابة أو النقش نفسه عند تفحص الخطوط.

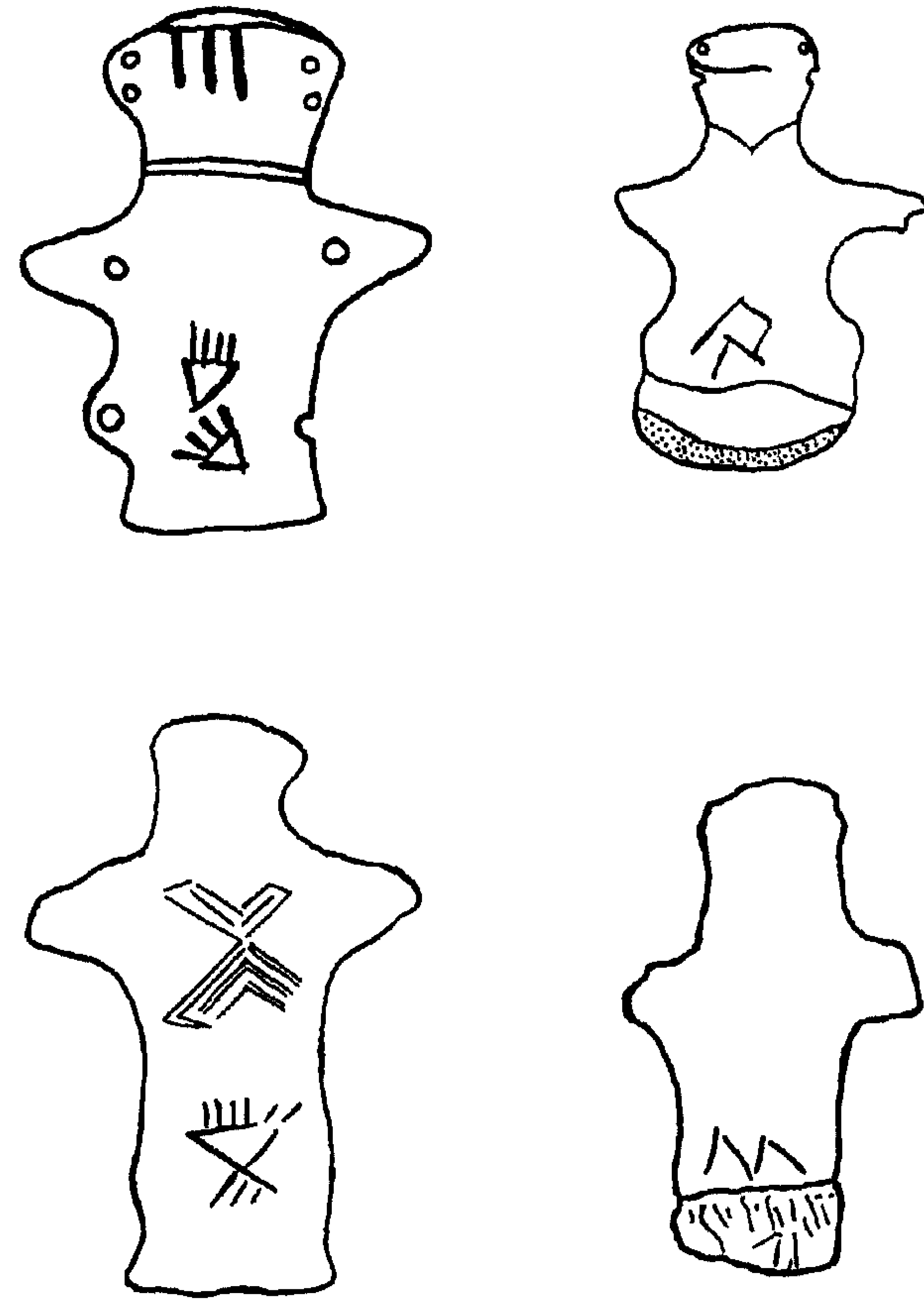
ويعتقد عالم الآثار الآشورية جان – ماري ديراند أن البشر قد تعلموا كيف يقرأون قبل أن يتعلموا كيف يكتبون. وهناك من القرائن المبكرة ما يشي بأسبقية القراءة على الكتابة في التقويم الذي يرجع إلى العصر الحجري الحديث الذي تم اكتشافه في بلغاريا، على مقربة من قرية سلاتينو (*Slatino*). ويتخذ هذا التقويم شكل رسم بياني يحتوي على صفوف من الأرقام، تمثلها خطوط عمودية منبسطة تبين المراحل المختلفة لتطور القمر. وهذه الوثيقة ليست نصًا بالمعنى الدقيق للكلمة، لأنه ليس ثمة كلمات عليها، ومع ذلك فهي في حاجة إلى من يتصدى لقراءة ما ورد عليها من دلالات؛ إذ إنها تسجل في وضوح مواقف فعلية خبرها البشر في مواقع أخرى كثيرة في أوقات سحيقة. وواضح أن هذا التقويم ذو خصوصية مقدسة وروحانية باطنية، فلقد عثر عليه داخل قبة مصنوعة من الصلصال تشبه "التنور"، وهي ذات مظهر يوحي



شكل (1) تقويم يرجع إلى العصر الحجري الحديث، كشف عنه في بلغاريا.

بالطابع الديني. وفتحة هذا التنور يعلوها مقبض منقوش عليه شكل الحية، بغرض حماية التنور، ولا يمكن مشاهدة النقش بوضوح إلا بعد رفع هذا المقبض الذي يتخذ تشخيصًا حيوانيًا بطريقة معينة (شكل 1).

وغني عن البيان، أنه إذا كان الجنس البشري قد توصل إلى مثل هذه المرحلة من القدرة على تصوير الكون بهذه الطريقة، فإنه بلا شك كان قادرًا أيضًا على المضي قدمًا إلى مرحلة من الكتابة الحقيقية. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل قدر لهذه الحضارة في حوض نهر الدانوب أن تتجاوز حيزها الجغرافي لتطال بلدانا أخرى؟ من المراكز الكبرى للعبادة في تلك الحضارة كانت مدينة ڤنكا(*Vinca*) وهي ليست بعيدة عن مدينة بلغراد الحديثة. ولقد سميت مدينة ڤنكا نسبة إلى الفترة المتأخرة للعصر الحجري الحديث لحضارة الدانوب (5000-3800 ق.م). ولقد تم العثور على العديد من التماثيل الصغيرة أثناء عمليات التنقيب في مستويات مختلفة من طبقات الأرض التي تراكمت إحداها فوق الأخرى مع مرور الزمن، وفي هذا ما يدلل على المدى الزمني الطويل لعمر هذا المعبد. وهذه التماثيل الصغيرة في

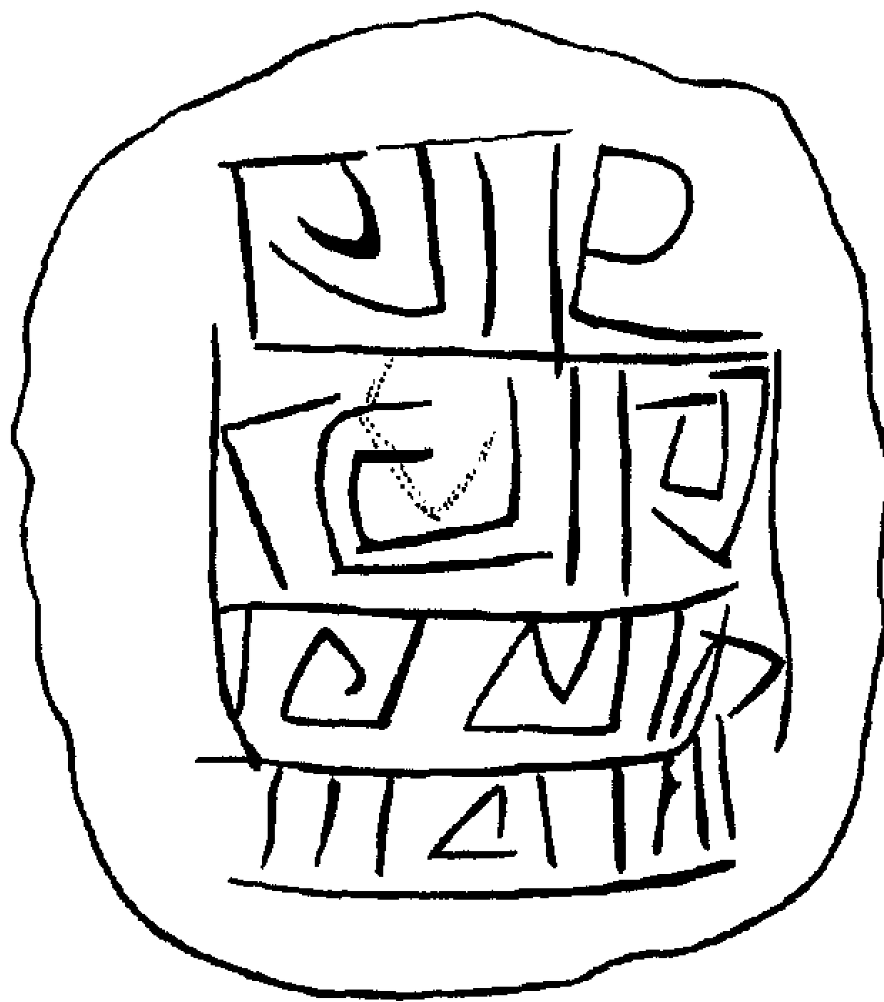


شكل (2) تقويم يرجع إلى العصر الحجري الحديث، تم اكتشافه في بلغاريا.

مجملها تماثيل أنثوية، الأمر الذي يشير إلى أن هذا المعبد كان مخصصًا لعبادة "الإخصاب"، وهو شكل من العبادات التي كانت شائعة في المجتمعات الزراعية (شكل 2).

وبفحص هذه التماثيل وجد أن ستة منها قد زينت بنقوش وعلامات تجريدية، وهي وإن كانت قد أنجزت بطريقة ساذجة بعض الشيء، إلا أنها في جميع الأحوال تحمل دلالات خاصة. وقد تم الكشف عن تماثيل أخرى في الصرب وفي شمال مدينة صوفيا ببلغاريا. وهذا النمط من الزخرف"الجرافيتي" وجد أيضًا على بعض الأصص ولوحات النذور. ولا تظهر العلامات فيها إلا على ظهور التماثيل، غالبًا على الأرداف. وطبقا لرأي الأستاذة إميليا ماسون، هنالك منظومة تحكم هذه العلامات، لأنها –حسبما تقول– قد عثرت على علامات مشابهة منقوشة على أدوات أخرى عديدة. ولذا فإنها تخلص إلى القول بأن هذه العلامات إن هي إلا رسائل أو على الأقل "رموز ذات صلة بالإخصاب". ولم تكن هذه التماثيل قاصرة على بلدان وسط أوروبا؛ لأن حضارة الدانوب سرعان ما انتشرت من موطنها الأصلي لتطال بقاعًا أخرى. ولقد عثر فريق الأثريين الفرنسيين الذي كانوا ينقبون في موقع بلدة روشيم (*Rosheim*) في منطقة الألزاس سنة 1970م على شظية من تمثال يصور صاحبه جالسًا، يرجع إلى الحضارة المعروفة باسم "روبانية" (*Rubane*)؛ وهي فرع منبثق من حضارة الدانوب. ومع أن الشظية التي عثر عليها لا تشمل سوى حوض صاحب التمثال،إلا أنه يذكرنا بالتماثيل الشبيهة لآلهة شرقية في نفس الوضع. وهي أيضًا شبيهة بما ينسب إلى حضارة ڤنكا؛ التي لا تزال بعض عيناتها باقية حتى اليوم. وهذه الشظية مغطاة بزخم من الرموز، التي على ما يبدو لم يقصد بها أن تمثل ثنيات رداء يكسوها، وإنما هي في الواقع شبيهة بالعلامات التي كشف عنها على تماثيل ڤنكا.

ورغم أن النظام المتبع في نقش هذه الشظية ليس تمامًا هو النظام نفسه الذي كان متبعًا في ڤنكا، لأن العلامات هنا تغطي الشظية بكاملها، إلا أن هناك صلة واضحة بين النظامين أو النمطين. وتظل محتويات هذه الرموز أو "الرسائل" لغزًا محيرًا، كما أن ندرة التماثيل التي تم العثور عليها تجعلنا نتردد في قبول نظرية الأستاذة إميليا ماسون عن وجود "منظومة" وراء هذه النقوش الزخرفية.



شكل (3) لوحة محززة بالنقوش من بلدة جرادشينكا (Gradesnica)

أما الأختام التي تم العثور عليها في بلدة كوتاكبرت (*Kotacpart*) فهي مغطاة بتصاوير منقوشة، قصد بها توجيه رسالة ذات معنى خاص، وإن كان المتخصصون لا يزالون عاجزين حتى اليوم عن فك طلاسمها. وقد عثر في بلدة جرادشينيكا (*Gradesnica*) (شكل 3) على لوحة تقدم لنا مثالًا أكثر إثارة؛ لأن العلامات الواردة على هذه اللوحة منقوشة على الصلصال ومرتبة في صفوف أربعة. وحيث إن هذه العلامات تشبه أشكال الحروف، فلنا أن نتساءل: هل هذا التشابه مع الحروف مجرد مصادفة، أم أنه يشي بما هو أبعد من ذلك؟

ولابد من التأكيد هنا على أن كم المعلومات التي لدينا، من خلال هذه المكتشفات، يعد هزيلًا، خاصة فيما يتصل بالتتابع الزمني لتواريخ صنع هذه الأدوات. ومن الواضح أن ما لدينا من قرائن مادية قليل جدًا، بحيث إنها لا تسمح لنا بالمغامرة والعجلة في إصدار الأحكام من قبيل القول بأن حضارة الدانوب كانت تملك منظومة خاصة بها في الكتابة. يذكر أيضًا أن هذا "الإعداد المبكر للتصوير بالنقش"–على حد تعبير الأستاذة إميليا ماسون

المحايدة–قد اختفى مع نهاية حضارة الدانوب. ويعتقد صاحب هذا المقال أن هذه الحضارة لو كان قد قدر لها أن تصمد وتتطور حتى يتهيأ لأهلها بناء المدن، مثلما حدث في قرى جنوب بلاد ما بين النهرين (ميزوبوتاميا)، لكانت هذه العلامات بدورها قد تطورت إلى كتابة حقيقية.

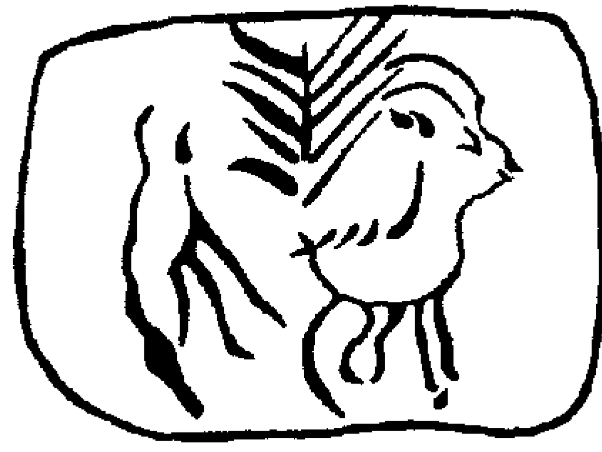
هذا وتشير كل الوثائق التي تم العثور عليها إلى أنها مرتبطة بممارسات وطقوس دينية. ولكن هذه الممارسات من ألوان العبادات التقليدية قد انهارت في أعقاب هجمات الأعراق الهندو– أوروبية على بلدان أوروبا حوالي سنة 3800 ق.م، ومن ثم فإنها قد توارت في بحور النسيان.

وما من شك في أن ما قد يتم الكشف عنه مستقبلاً سوف يلقي المزيد من الضوء على حقبة تاريخية غالبًا ما نقنع إزاءها ببعض المفاهيم والتعريفات المبسطة والخالية من التعقيد. فلقد جاء الكشف الحديث (1996م) في سوريا عن بعض اللوحات المغطاة بنقوش بدائية، ترجع إلى الألف العاشرة ق.م، لتطرح على العلماء تساؤلاً مهمًا: هل يا ترى تمثل هذه النقوش البدائية الإرهاصات الأولى للكلمة المكتوبة؟ إن اختيار المادة التي يتم عليها النقش، وكذا ما تحمله هذه المادة من نقوش بعينها إنما ينم عن رغبة لدى أصحابها في تسجيل ضرب من ضروب التواصل أو "الحوار". وهذا الكشف الذي تم العثور عليه في سوريا يوحي إلينا بنتائج جديدة تخالف الآراء المتواترة عن أصول الكتابة بالخط المسماري. فلقد ظل الكثير من العلماء يتوهمون أن هذا النوع من الكتابة إنما ظهر إلى الوجود نتيجة لحاجة الأهالي الملحة لتسجيل معاملاتهم التجارية و المالية فحسب. وهذا أمر يحتاج إلى الكثير من المراجعة.

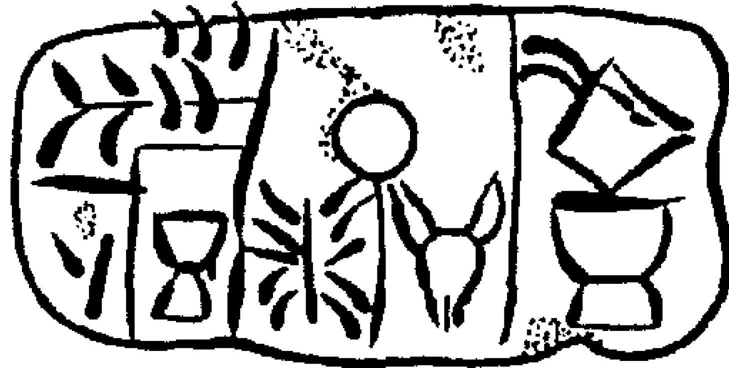
الحالة الخاصة لكتابة بلدة تارتاريا Tartaria

تحتل اللوحات الثلاث التي تم العثور عليها في بلدة تارتاريا في رومانيا مكانة خاصة في تاريخ النقوش في حوض نهر الدانوب. ففي الستينيات من القرن العشرين قام عالم الحفريات الروماني نيكولاي ڤلاسا (*Vlassa*) بتفريغ محتويات واحدة من الحفر التي اهتدى إليها. وقد وصف ڤلاسا ما عثر عليه بداخل تلك الحفرة من تماثيل مصنوعة من الصلصال والمرمر، إلى جانب سوار مصنوع من العظم وألواح أخرى مزخرفة بأنها ذات طابع "سحري ديني" (شكل 4).

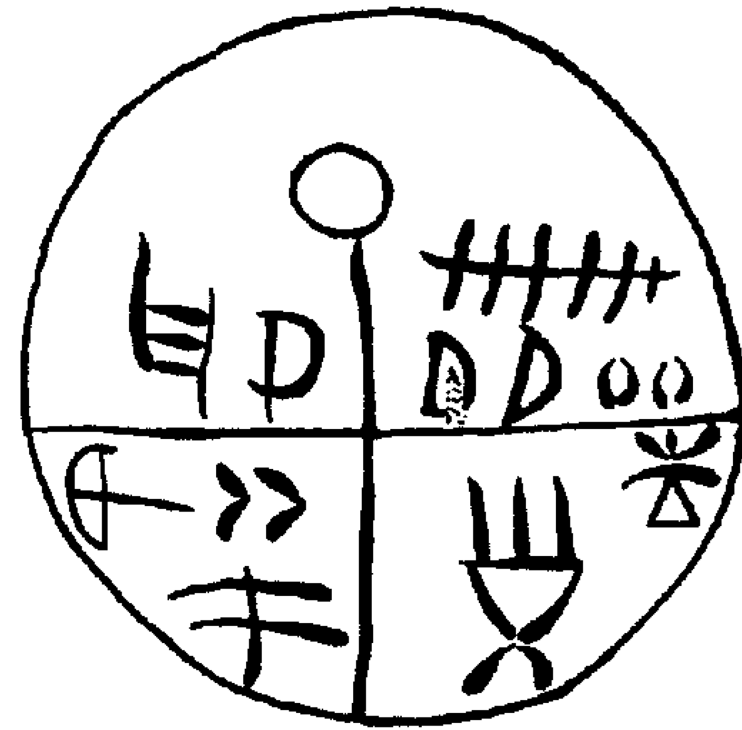
وقد صنعت هذه اللوحات من الطين اللبن، وبعد أن تم العثور عليها قام المتخصصون بإدخالها في تنور خاص لجعلها أكثر صلابة. غير أنه لسوء الحظ جاء تعريض هذه اللوحات للنار حائلاً دون الكشف عن تاريخها عن طريق اختبار الكربون 14. وقد جاءت النقوش على جانب واحد من هذه اللوحات، وتصور واحدة منها ماعزًا وسنبلة قمح. أما الاثنتان الأخريان فهما مثقوبتان، مما يوحي بأنهما كانتا تستخدمان كتمائم. ويقسم سطح اللوحة بواسطة خطوط إلى ربعيات يحتوي كل قسم منها على علامات منقوشة بالحفر، وبعضها سهل التعرف على هويته (من خلال رسوم الحيوانات وأصص ونبات)، بينما البعض الآخر غامض لا يستدل منه على شكل بعينه. وهذه اللوحات تذكرنا بالنصوص السومرية الباكرة التي عثر عليها في مدينة "أوروك"(*Uruk*) ومدينة "جمدة نصر" والتي قام بدراستها عالم الآثار



1



2

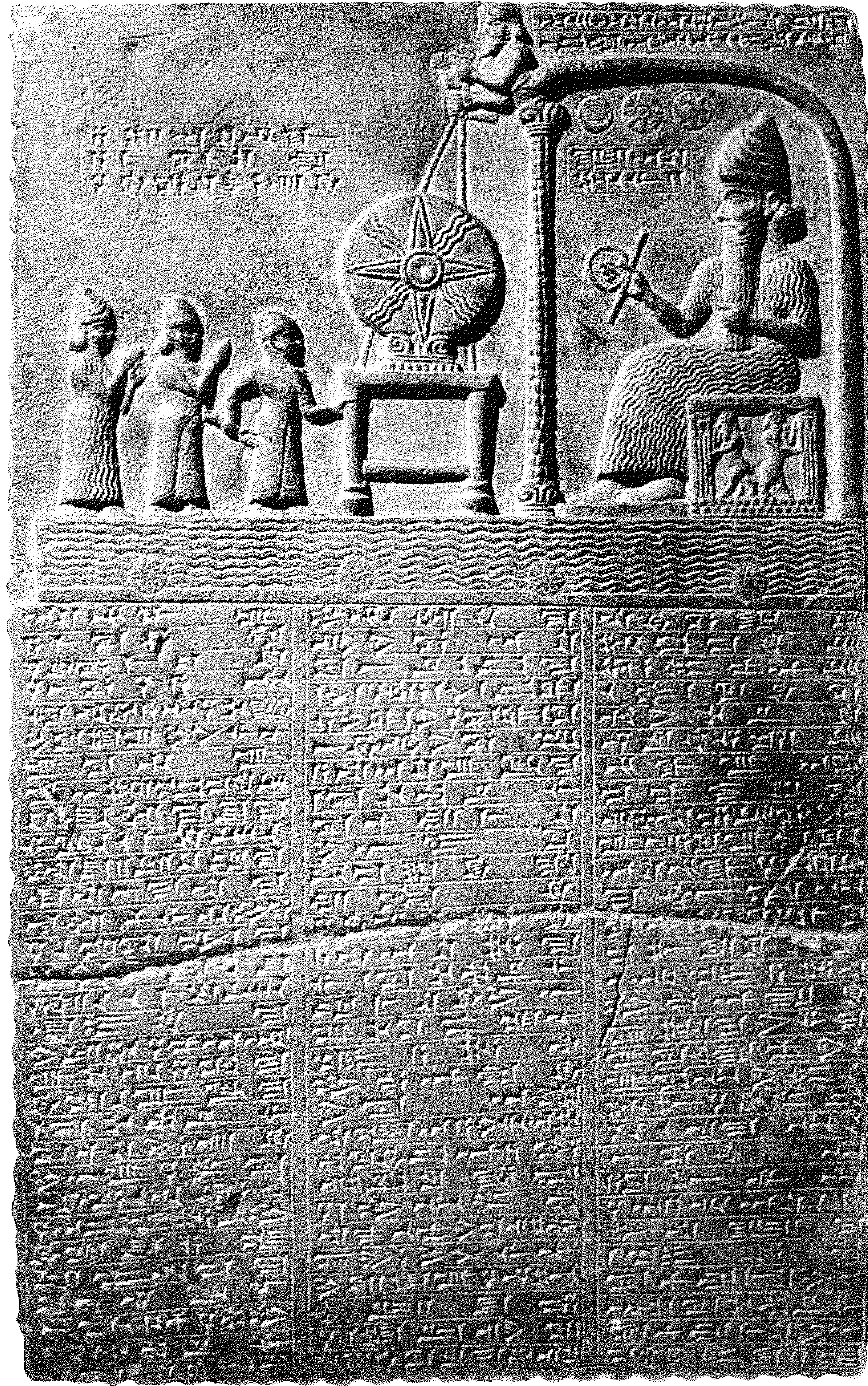


3

شكل (4) اللوحات التي تم الكشف عنها في بلدة تارتاريا في رومانيا. يبين هذا الشكل رسومًا للنقوش التي وردت على هذه اللوحات، منسوخة عن الأصل كما وردت في مقال بقلم الأستاذة إميليا ماسون.

السومرية الشهير آدم فالكنشتاين من جامعة توبنجن. وبعد الدراسة المقارنة للوحات تارتاريا والنصوص السومرية تساءل الأستاذ فالكنشتاين قائلاً: "هل يمكن أن تكون هذه اللوحات تقليدًا أو محاكاة محلية لمثيلاتها الأسبق تاريخيًا التي تم العثور عليها في بلاد سومر"؟.

أما الأستاذ ڤلاسا فقد قدم تقريرًا عن اللوحات نفسها، وإن جاء حديثه منصبًا على تقفي أية آثار وافدة من بلاد ما بين النهرين أكثر من اهتمامه بسياق هذه اللوحات ومحتواها. والواقع إن هذا الكشف لا يزال موضع جدل كبير بين العلماء، بل إن البعض منهم راح يشكك في أصالة هذه اللوحات ومصداقيتها، كما أن الكثير من المتخصصين يميلون إلى الاعتقاد بأنه لو صح أن هذه اللوحات مزيفة، فإن هذا التزييف يكون قد تم على أيدي السكان المحليين لبلدة تارتاريا!



شكل (1) تفاصيل لوحة خاصة بالملك البابلي نابو-آبليادينا، تمثل إله الشمس "شمش" في شكل قرص أو عجلة ذات قضبان متسعة تبرز الأشعة القوية التي هي *التصوير النمطي لرب الشمس*:سيبار، العراق حوالي 870 ق.م، المتحف البريطاني، لندن

الكتابة المسمارية

بقلم جون ماري دورا

ترجمة أيمن منصور

تعد الكتابة واحدة من المميزات الأساسية في حضارة الشرق الأدنى القديم حيث كان أول ظهورها في جنوب بلاد ما بين النهرين في نهاية الألفية الرابعة قبل الميلاد فيما يسمى بالكتابة المصورة لألواح أوروك. وقد ألحق المكتشفون اسم المسمارية بهذه الكتابة وهي مأخوذة من كلمة لاتينية معناها مسمار أو إسفين أطلقت على تلك العلامات الحادة الشكل، وقد جاء هذا الانطباع نتيجة استخدام قلم محدب لعمل علامات ذات أبعاد ثلاثية على سطح طيني مبلل في أغلب الأحيان على الرغم من استخدام أسطح أخرى للكتابة عليها .

انتشرت الكتابة المسمارية في بلاد الشرق وبلغت ذروة توهجها في القرن الثالث عشر قبل الميلاد حين ظهرت في مصر وقد تنوعت أشكال الوثائق الأدبية المكتوبة بها (الأساطير والنصوص الدينية والكتابات الثقافية) وكذلك السجلات العلمية (العقود والوصايا والتقارير القانونية والفواتير والاتصالات وقوائم النفقات الصادرة من القصر أو موظفي المعبد) وكل الأنواع الأخرى للمادة المكتوبة من الترانيم السحرية والكتابات العلمية والمراسلات الشخصية والخطابات الدبلوماسية الرسمية إلى كتابة التاريخ .

وعلى الرغم من أن هذه الكتابة كانت على نطاق واسع من الاستخدام الشخصي في أوقات معينة إلا أنها انتهت على أيدي مجموعة من الخبراء الذين استحدثوا نظامًا صعبًا ويحتاج إلى وقت كبير لتعلمه.

ولقد كان انتشار هذه الكتابة على ثلاث مراحل مميزة:-بدايةً لقد شكل سقوط أور عاصمة سومر عام 2004 قبل الميلاد نهاية للفترة السومرية التي تم فيها اختراع هذا النظام. ثم كانت الألفية الثانية قبل الميلاد فترة من الاستقرار السياسي النسبي تحت الحكم الأكادي وكان هذا ذروة النظام الصوتي وانتشاره الذي استمر حتى قرابة عام 1200 قبل الميلاد وذلك عندما غزت شعوب البحر الجزء الساحلي للشرق.

وفي النهاية وبعد مرور مائتي عام زادت الصراعات المحلية حيث شهدت الألفية الأولى قبل الميلاد تدهورًا في استخدام هذه الكتابة. وعلى الرغم من استمرار استخدام الكتابة المسمارية في الإمبراطوريات المتعاقبة فإنها، أصبحت أقل رسمية، وبعد ذلك استوطن معظم أراضي الشرق جنس جديد هم الآراميون حيث جلبوا معهم لغة جديدة وكتابة جديدة وطريقة جديدة لحفظها.

أصل الكتابة المسمارية

أن تطور الكتابة في الشرق الأدنى اعتمد على نظام فردى منحدر من الرموز السومرية البدائية وتطور إلى أن وصل إلى النظام الصوتي الإغريقي. فعلى الرغم من التحول من شكل إلى آخر إلا أنه تم الإبقاء على نقيض الشكل الأول وأبعاده، وإبقاء روح السابقين وذلك بتقديم "حق اختيار" بقراءة أو أكثر للألفاظ.

ولقد كان الدافع وراء التغيير في معظم الأحيان هو الرغبة في إصدار أصوات صحيحة للغة وبذلك كان يتم تحديد مجموعة لغوية مختلفة.

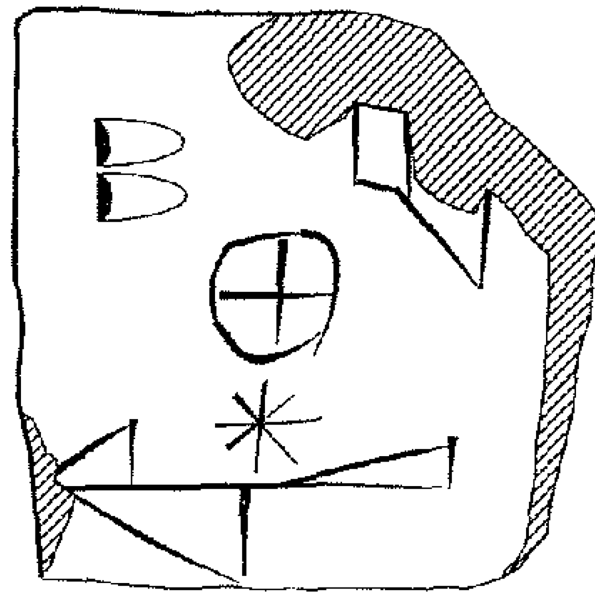
ثم إن التحول إلى النظام المقطعي أحدثه سكان شرقي المنطقة الذين كانوا يتحدثون بإحدى اللغات السامية، أما الحروف الهجائية البدائية فلقد تطورت بواسطة سكان الساحل الغربي وأما الحروف الإغريقية فطورها الهندو أوروبيون وإن كان بالطبع وقت التحول من شكل إلى آخر لا يمكن تحديده وما نستطيعه هو فقط أن نرجح أن الأمر كان على هذا النحو أو ذاك.

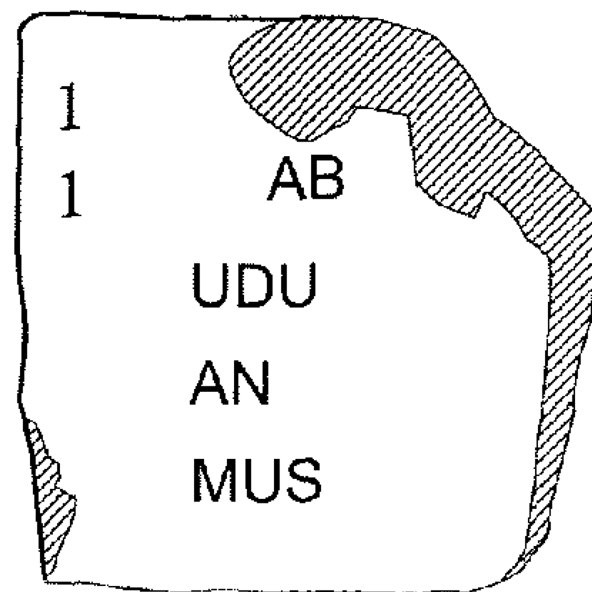
إن الأصول الأولى للكتابة اختفت في غموض. وحتى الآن فقد تم الاهتمام بإطارين وهما فترة طويلة (امتدت لثلاثة آلاف عام) وتمثل فترة إنتاج الرموز وأحيانًا كثيرة كانت تقدم أرقامًا وكذلك الوجود المستقل للرموز مع افتراض وجود ترابط بين الرمز التصويري والتصويرالفني .

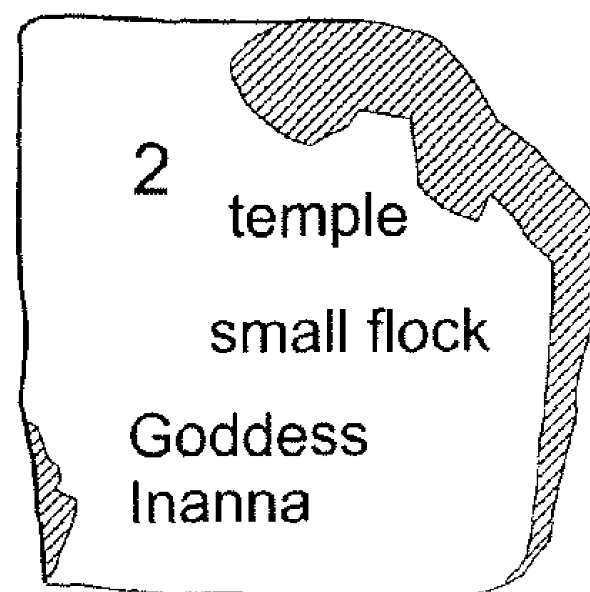
وقد كان من الممكن لهذين الفرضين أن يستحوذا على الاهتمام ولكنهما قليلا الأهمية في توضيح كيفية ظهور أول كلمة مكتوبة. إن



شكل (2) لوحة مؤرخة بالألف الرابع ق.م . متحف اللوڤر، باريس







شكل (3) نسخة من إحدى شذرات لوحة من أوروك ومعها صورة من الكتابة الصوتية والترجمة. في هذه المرحلة من الكتابة لم تكن عناصر النحو ضرورية، أما موضوع النص فهو واضح للقارئ ولذا فإن المعلومات قد اختزلت إلى أدنى حد. ولهذا السبب فإن محتويات الرسالة يمكن تفسيرها بعدة طرق مثل "اثنان من الغنم مقدمتان لضريح ومعبد إنانا"، ولكن قد يكون العكس هو الصحيح لأن هذا النقش قد يمثل النفقات فيقرأ اثنان من الغنم (من معبد إنرنر) ومن الممكن إضافة عناصر أخرى مشتركة

الكتابة لها نفس مصير تلك الاختراعات التي اكتشفت عن طريق الصدفة ولكن بالنسبة لها فإن استخداماتها تخطت أهدافها الأساسية.

ومع التطور في أنواع الكتابة في أشكالها المختلفة -ووجود التقنيات المعلوماتية- شاهدنا واحدًا من التطبيقات التي أمدتها تطورات الكتابة بأمثلة كثيرة، فإذا كانت تلك التقنيات قد اخترعت أساسًا من أجل زيادة سرعة العمليات الحسابية إلا أنها أيضًا تطورت إلى لون من ألوان معالجة النصوص.

إن أوصاف العمليات الحسابية غير المحدودة التي أجريت باستخدام عداد أباكوس كانت أشياء جزئية وهدفها غير معروف. ولا يوجد شئ في مثل هذا النظام يستطيع أن يشرح كيف تطور إلى نظام معرفي على الرغم من أن هذا النظام قد تطور طبيعيًا من خلال الجناس"التشابه اللفظي" إلى تشفير صوتي.

ولقد وجدنا الموقف نفسه عندما قمنا ببحث الأشياء المتشابهة بين "الفن" و"الكتابة" فعلى العكس من الرموز المصرية سرعان ما تطورت هذه الكتابة إلى شكل عام من التمثيل المسماري. ومع مرور الوقت فقد خضع هذا الشكل من الكتابة إلى تحليل مكثف توصل إلى مكوناتها الأساسية وقدم كذلك تفسيرًا آخر للرموز البدائية المعقدة القائمة على أقل عدد من العناصر. إن الظروف التي ظهرت فيها الكتابة لابد أنها نشأت عندما بدأت المجالات المعرفية التي أثرت في عقول مستخدميها حتى استطاعوا تدوينها، دون الحاجة إلى عمل تحليل صوتي للغة، فقد كان هذا هو الموضع الذي ظهرت فيه بداية الحروف الهجائية فقد ظهرت مفاهيم الأشياء أولاً وليس الألفاظ.

إن دراسة مفاهيم الكتابة السومرية -وعلى عكس ألفاظها- تبدو واضحة في كيفية تمثيل أسماء الأماكن أو أسماء الآلهة فلقد كان السومريون قادرين على كتابة الألفاظ صافية فعلى سبيل المثال عند الإشارة إلى علامات نحوية (مثل" zu = لك أوA = علامة المفعول أو المضاف إليه") فلم يحدث هذا بالنسبة لأسماء الأماكن إلا عندما كانت تحمل مفاهيم مثل المدينة المقدسة (نيبور) التي تدل على (انليل) (Enlil) المعبود الرئيسي الذي ارتبط به مفهوم المكان ولذلك عرفت المدينة بمدينة (إنليل) فتلك المفاهيم سبقت الفترة التي نشأت فيها الرموز السومرية التي تشبه الخطوط.

وبالمثل فإن الأسماء المقدسة للمعبودات الرئيسية لعامة الشعب مثل (إنليل) ذاته أو (إنكي) كانت معروفة في الفترة الأولى كالتالي(en) تعني (سيد) و(lil) تعني (رياح) أما بالنسبة لـ(enki) فإن (en) سيد و(ki) أرض، ولأسباب نحوية فلقد حملت تلك الكلمات معاني متباينة في الوقت نفسه ولكن رموزها اختفت.

إن نشوء الكتابة اعتمد على خلق المفاهيم الأساسية التي جعلت من السهل أن نحلل العالم وتسمح بالتعبير عن النفس وهذا يفسر السبب وراء عدم أهمية الصوتيات في الكتابات الأولى. فقد كانت المفاهيم هي الأخرى عالمية إلا أنه مؤخرًا تم وضع قواعد الإعراب لكي تحدد العدد الأدنى للمكونات المطلوبة لتوصيل المعنى.

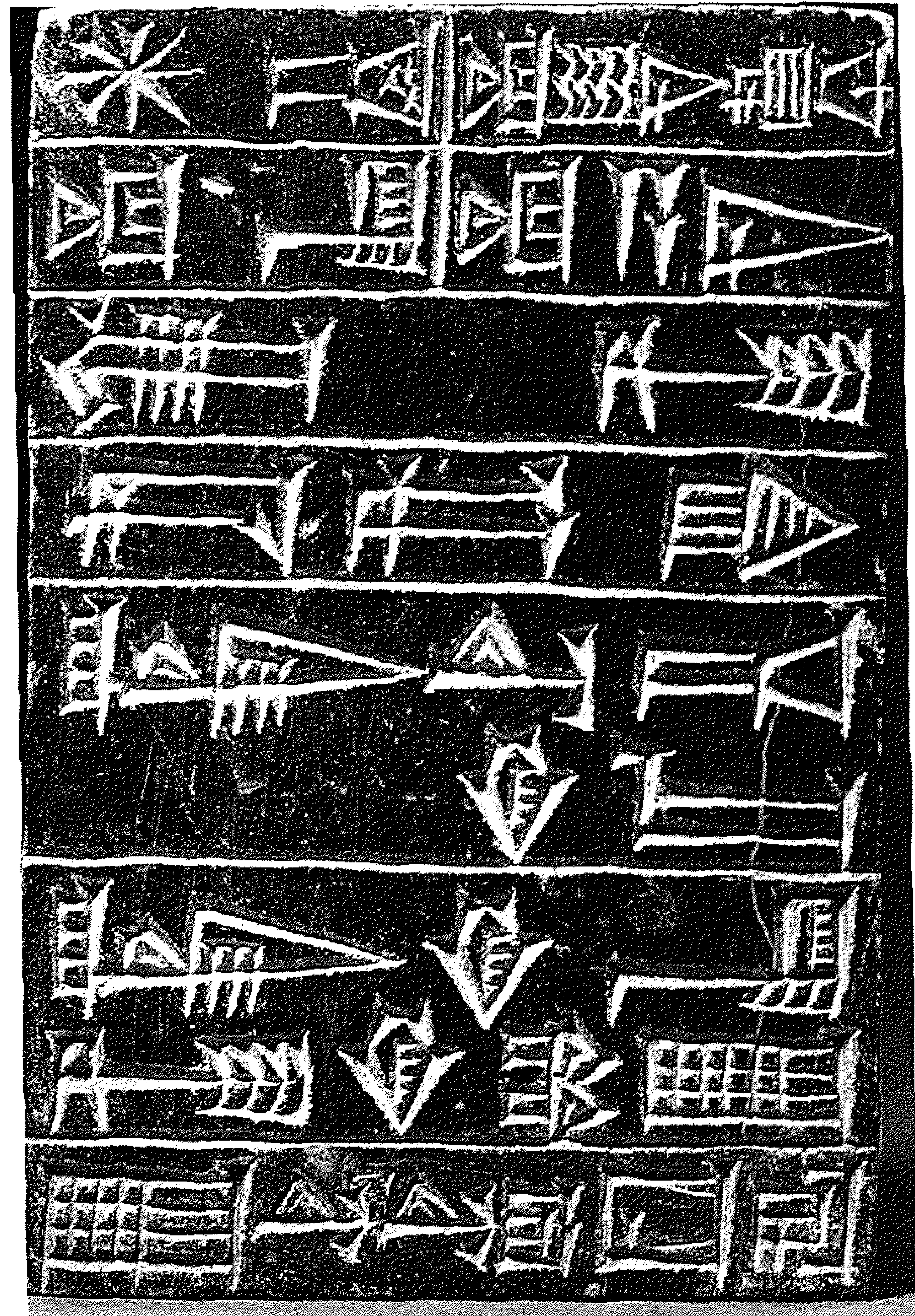


شكل (4) لوحة نذور صغيرة من الحجر الجيري من تيلو Tello جنوب بلاد مابين النهرين من حوالي 2500 ق.م تصور أورنانش ملك لاجاش ويرافقه حامل كأس *الشراب* وكذلك أولاده. وقد بدأت النقوش الرسمية في التطور في عصره. متحف اللوفر، باريس

استخدمت المفاهيم أساسًا لتبقي على ذكرى مواقف معقدة كان من المهم الحفاظ عليها مثل ما هو موجود في *الألواح* التي وجدت في شمال غرب سوريا ويرجع تاريخها إلى الألفية العاشرة قبل الميلاد، وقد تطورت تلك النظرة إلى العالم مع الثورة الأولى للفن البشري، حتى *وإن كان الرمز من الآن فصاعدًا*، وربما دائمًا، يقع فيما وراء استيعابنا.

وبعيدًا عن المشاهد المعقدة أو التصوير الفني الموجود على *ألواح النذور* فإن الرموز نفسها قد استخدمت في منطقة كبيرة جدًا منذ فترة مبكرة. إن الرموز المصورة لا تحمل فقط معاني تصويرية -على الأقل في جزء منها- ولكنها تعد أحد الأشكال القديمة للرسالة النصية. إن الكتابات المصورة الأكثر تعقيدًا تتناسب مع هذا الوصف مثل الرموز الحديثة المصورة كتلك الدائرة التي تحتوي على سيجارة مشتعلة يقطعها خط مائل -*لم تتساو مع واحدة من مثيلاتها القديمة*- ولكنها تجميع لرموز متعددة مع عناصر معجمية مثل السيجارة، والدخان وخط الخطر الذي يقطعها يمدهما بتتابع نحوي منطقي، ومن هذا المنطلق فإن رمز "*ممنوع التدخين*" هو تماثل تام *للجملة السومرية* القديمة الكاملة حيث إنها تحتوي على العنصرين الأساسيين:

أ- عرض الرموز في شكل صور وليس في شكل ترتيب لفظي فـ"*السيجارة*" لا تسبق مفهوم *الدخان* ولكنها تتصل به وبمعناه وكذلك معنى (السيجارة + التدخين) حيث العلاقة بينهما واضحة.



شكل (5) لوحة تأسيس من حجر الديوريت للملك شولجي. تيلو Tello مابين النهرين 2100 ق.م متحف اللوفر، باريس

ب- أقل إشارة معجمية ممكنة:- فالخط المائل الذي يقطع العلامة يوضح أنها تمثل شيئًا ممنوعًا.

وحتى هذا الرمز غير كاف ليمثل كل الإمكانات المتاحة بالألفاظ الفرنسية:

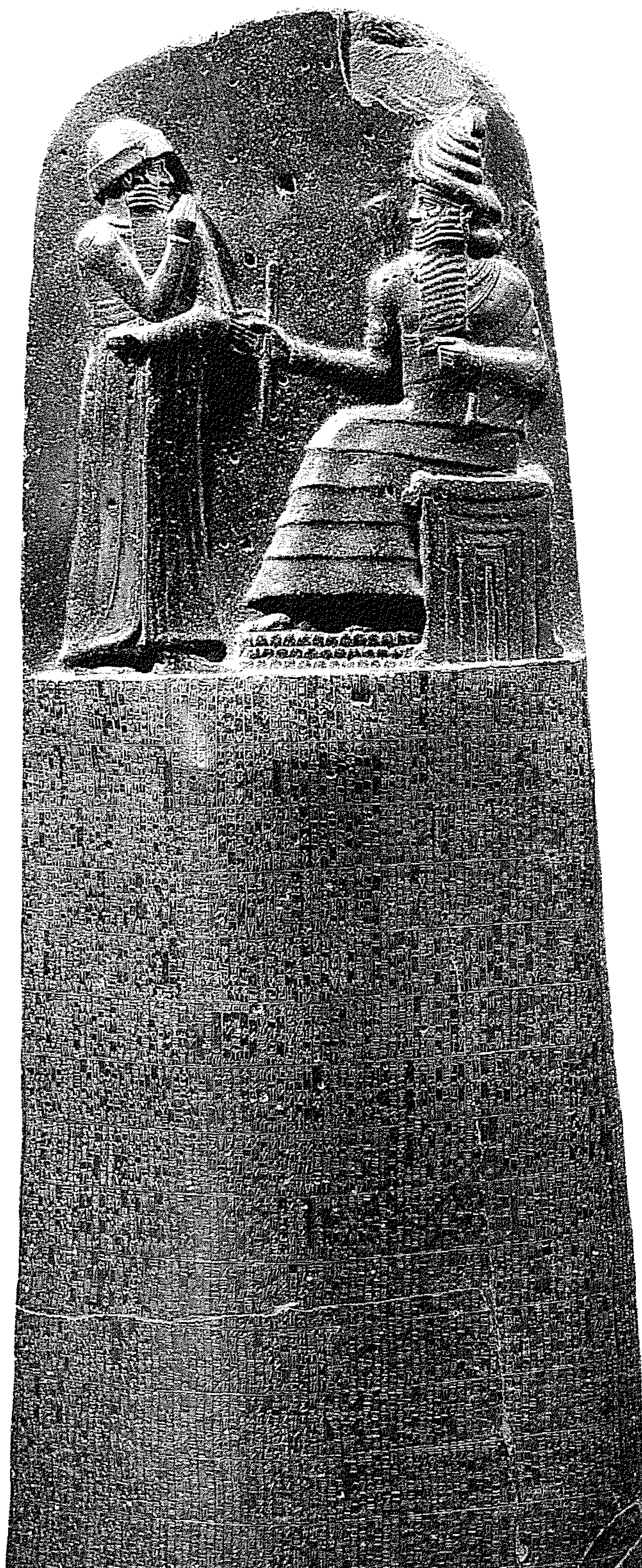
- "التدخين ممنوع "
- "لا تدخن"!
- "نحن لا نريدك أن تدخن"! إلخ

إن الرموز القديمة الموجودة على الأحجار لابد أن تفسر بهذه الطريقة ولهذا السبب فإن النصوص القديمة مازالت غير مفهومة إلى الحد الذي جعل بعض الخبراء يشكك في أنها كتبت بالسومرية وذلك لأنهم غير قادرين على التعامل مع مثل هذه النصوص بشكل جيد لأن أسلوب الرموز المستخدم على درجة تعقيد الجملة الكاملة.

ومن المحتمل أن تكون هذه هي اللحظة المناسبة لتقديم مفاهيم (النص) و(القراءة). إذا كان النص القديم بالغ التعقد ويحتاج إلى قراءة أكثر فهمًا فإنه يرجع إلى أن هؤلاء الذين كتبوه في الأصل أرادوا أن يجعلوه للذكرى وليس وسيلة من وسائل الاتصال. ومثل هذا الاختلاف الجوهري لم يؤخذ في الحسبان بالدرجة الكافية. وفى النصوص الدينية الخاصة بالشرق الأدنى توجد إمكانية إقامة نصب تذكاري على شكل أثر "مجموعة أحجار" من الممكن أن يشار إليها في الكتابات في وقت لاحق. وبدون مثل هذه الكتابات (التي تأخذ أشكالاً مختلفة وتحتوي على مواضيع متعددة) لم يكن من السهل تفسير هذه النصب التذكارية.



شكل (6) تمثال من حجر الديوريت للملك جوديا ملك لاجاش في جنوب بلاد مابين النهرين حوالي 2100 ق.م وقد كان الإنجاز الأعظم لهذا الأمير السومري-الذي كانت مهمته الرئيسية وشغله الشاغل هو رفاهية آلهة مملكته-هو إعادة بناء معبد الآله نيني جرسو في تيلو Tello (جرسو سابقًا). وقد تراءى له تخطيط المعبد في أحد الأحلام. متحف اللوفر، باريس



شكل (7) مجموعة قوانين حمورابي (من القرن الثامن عشر ق.م) وهي عبارة عن مجموعة قانونية نقشت على لوحة من حجر الديوريت. وقد أودعت نسخة منها في معبد شمش إله الشمس في سيبار أما النسخ الأخرى فقد عثر عليها في مدن عديدة من بابل.، وهذا المثال نُقل إلى سوسة كجزء من غنائم الحرب وكشف النقاب عنه علماء الآثار الفرنسيون. متحف اللوفر، باريس

ويعد مثل هذا الأثر نصًا تذكاريًا يحمل رسالة عالمية عندما يشار إليه في نص آخر وعلى الرغم من أنه من الممكن أن يكون موضوع النص تحليليًا أو استطراديًا.

إنه من المتعذر اجتناب مفهوم النص المعقد -على الأقل في حالة بلاد ما بين النهرين- لأنه يجب اعتبار أن القراءة قد مورست قبل الكتابة فمنذ اللحظة التي أدركت فيها البشرية المعاني وأدركت وجود ذات أعظم وأقوى اكتشفوا أنهم مجبرون أن يضعوا نصوصًا معدة لأن يقرأها آخرون.

ويوجد نوعان من هذه النصوص على درجة من الأهمية وذلك على الرغم من أنهما ظهرا فقط في أشكالهما الحديثة. والنوع الأول من النصوص هو الذي يتكون من ترجمة لرغبات الآلهة عن طريق قراءة النجوم والثاني يترجم مثل هذه الرغبات عن طريق اختبار الأعضاء الداخلية لحيوانات الأضحية. تحتوى كل من هذه الممارسات الدينية على:- (أ) عزل الوسيط عن الآخرين (ب) تعريف الرموز. (جـ) ترتيب محدد للطريقة التي يجب أن تقرأ بها الرموز. (د) خلق الترابط النصي بين هذه الرموز .

حتى إذا كان النوع يرجع إلى فترة ما بعد ظهور الكتابة بكثير وعلى الرغم من عدم معرفتنا بحالتها حيث أننا، لم يعد لدينا سجلات لهذا النوع فإنه من المعروف أن علم الفلك والتنجيم والعرافة يعود إلى حوالي عام 2400 قبل الميلاد وهو أسبق بكثير مما كان يعتقد. وفى إطار الطريقة التي تطورت بها نشاطات هذا النوع فمن المؤكد أنها بدأت قبل هذا التوقيت .

يفترض أن الكتابة ظهرت في بلاد ما بين النهرين ليس من خلال الحاجة الملحة لحفظ الحسابات -الشيء الذي كان ضروريًا لإنشاء الدولة وعلى الرغم من انتشار هذه النظرية بشكل بالغ - ولكن نتيجة المتابعة - الدينية في العمل على تطوير الدولة أو التنبؤ بالأوقات الملائمة للتجار السومريين في أوروك للقيام برحلات طويلة.

وصف الكتابة المسمارية

نستطيع التمييز بين أسلوبين استخدما في الكتابة المسمارية لتمثيل اللغة السومرية وكذلك اللغات الأخرى. من بينها كان استخدام الأكادية هو الأقدم وكانت تعد مرجعًا لها.

لقد اعتمدت الكتابة السومرية على الرموز المصورة، ويمكن تعريف الرمز المصور على أنه علامة (كانت في أول الأمر مجرد رسم وتطورت عبر الزمن إلى أن أصبحت مصطلحًا) يجمع بين اللفظ والمعنى. ولذلك فإن العلامة السومرية التي تمثل حديقة توصل الفكرة واللفظ (kiri). وعليه فإن هذا النظام نظريًا يعد بالغ الصعوبة حيث إنه من المفترض وجود عدد كبير من العلامات في اللغة مثلما يوجد من كلمات يمكن كتابتها.

إن أول الكتابات المصورة استخدمت الرسم كي تتيح طريقًا يؤدى إلى المعنى مثل الكلمات التالية :- حديقة (kiri) = [رمز] ، طائر (musen) [رمز] ، نخلة (Gisimmar) [رمز] .

وعلى أثر ذلك حدثت تطورات مهمة أولها أن العلامات تحولت 90 درجة وأعيدت ترجمتها لكونها مكتوبة بالطريقة المسمارية ولذلك فإنها لم تبق خطوطًا مرسومة ولكنها نقشت على ألواح بطريقة جزئية musen. كان مثل هذا التحول حتميًا مثله مثل الحجر وهو المادة الأصلية فقد حل الطين محله وهذا يبين كيف تحول رمز مثل رمز الحديقة وكذلك رمز الفم .

وبعدما تم تحديد العدد الأدنى للأجزاء المطلوبة لتمثيل العلامات أصبحت العلامات تنظم وتبسط تدريجيًا. وقد تطلبت المفاهيم المعنوية مثل صديق وعدو ...الخ إبداعًا كبيرًا وهنا ظهرت التقاليد الاجتماعية. فمثلت كلمة صديق بخطين متوازيين ( ) بينما كلمة عدو مثلت بخطين متقاطعين ( ).

وقد بدأ السومريون في دمج علامتين أو أكثر للتعبير عن معنى كامل مثل (يد + فم) لتعبر عن المُصلي ( ) وذلك طبقًا للطقوس السومرية. وعلى نفس المنوال فم + خبز أو فم + ماء تعنى يأكل أو يشرب ( ).

ومن أجل الحفاظ على العدد الأدنى من العلامات المطلوبة اخترع السومريون علامات مركبة فعلى سبيل المثال هذه العلامة تمثل الجزء السفلي من الوجه ونفس تلك العلامة المصورة من الممكن استخدامها بحيث تنطق بطرق مختلفة ويكون لها معانٍ مختلفة مثل: - (Ka = فم) (Kir = أنف) (zu = أسنان) وأيضًا بالمثل (inim = حديث) (gu = يصرخ) (du = يتكلم أو يقول) وهذا يمثل الأحرف متعددة الأصوات في الرموز السومرية.

استخدم نظام الكتابة المسماري الآكادي ومشتقاته كلاً من الرموز المصورة والحروف المقطعية. ولذلك أمكن قراءتهما بطريقتين كمفاهيم أو كأصوات. ففي النصوص السومرية تتوافق الرموز المصورة مع المقاطع وهو ما يجعلها تمثل الأصوات الخاصة بمعنى معين. بينما في الكتابة الأكادية معظم النصوص التي تتكون من مقاطع من المحتمل أن أجزاء منها قد كتبت بالرموز السومرية.

ففي البداية استخدم هذا النظام رموزًا معينة كمقاطع لأنها كانت لا تعبر عن شئ سوى أصوات ليس لها أي معنى. أما اللغة السومرية فتحتوى على رموز حقيقية وعلامات مقطعية موجودة فقط كعلامات للنطق أو أدوات نحوية ومن السهل التعرف على العلامات النحوية لأنها دائما تأتى بعد الرمز لتشير إلى الأسماء (لإظهار الحالة) أو أفعال (لإظهار الشخص أو الزمن).

إن علامات النطق مختلفة تمامًا وتوضح برموز قديمة ليس لها معنى ولكنها تمثل قيمة صوتية ولذلك فإن علامة (GA) التي تعني لبن عندما تأتى بعد علامة /Ka/ فم و(أيضًا Du يقول) يكون لها تأثير على تحديد هذه العلامة بإحدى مميزاتها التي تنتهي بـ/G/ وتبدو أنها يجب أن تنطق (Dug)(يتحدث) بالإضافة إلى أنه يوضح أنه إذا انتهى الفعل بحرف (a) فهو دليل على الحالة النحوية للفعل، وبناء عليه فإن /duga/ إما أن تكون ماضي "قال" أو شكلاً متصلاً بالفعل "الذي قال" أما استخدام الصوت /Ge/ فإنه لا يبين فقط نطق/dug/ ولكن إذا انتهى بـ(e) فإنه يقدم حالات لغوية مختلفة.



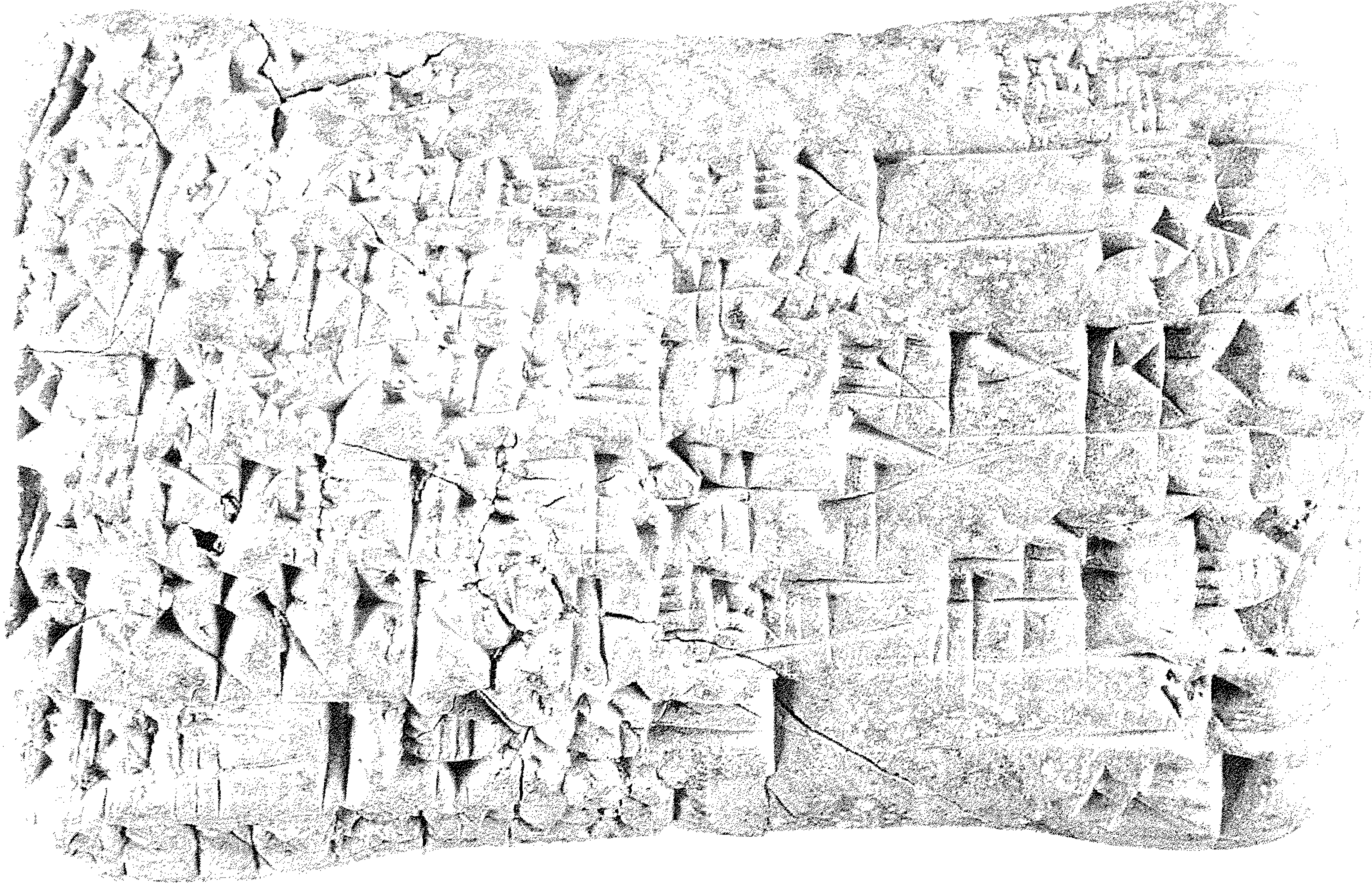
شكل (8) خطاب التماس مزدوج اللغة: من خلال صيغته الأدبية الراقية نجده كاتبًا من ماري يأمل في أن يحظى بعطف الملك. على اليسار النسخة السومرية وعلى اليمين ترجمتها الآكادية. مارى القرن الثامن عشر ق.م

ولقد اختيرت مجموعة من العلامات من بين عدد هائل من الرموز المصورة التي ليس لها أي معان جوهرية لتمثل عملية نطق خفيف فهي في الأساس مجموعات عبارة عن حرف ساكن ثم متحرك (cv) ونادرًا ما تكون: "متحرك ثم ساكن" "vc".

وفي الكتابة المسمارية تمثل المؤشرات الصوتية بالارتباط مع المؤشرات النحوية مساعدة مفيدة إلا أن السومريين لم يسعوا إلى ما وراء النظام المقطعي كما سعوا في ترتيب النظام الصوتي والذي أعطى اللغة السومرية شكلها.

إن العلامات النحوية ضرورية لأن الرموز السومرية متعددة الأصوات فيما عدا الرموز الثابتة التي تحمل معنى واحد حيث إنها لا تشير إلى مفهوم واحد ولكن إلى حقل من المفاهيم التي لابد للقارئ أن يحدد أجزاءها.

وكما ذكر سابقًا فإن العلامة التي تشير إلى الجزء السفلي للوجه من الممكن أن تعنى (dug/ يقول) أو(ka/ فم) أو(kir/ أنف) أو(inim/حديث) أو(zu/أسنان) الخ فعندما يشرع شخص في تعلم اللغة السومرية فهي تبدو وكأنها تحتوى على كلمات ذات مقطع واحد وتعطى انطباعًا بأنها استخدمت لفترة طويلة. إن الصوت الذي يمثل كلمة /dug/ يستخدم أيضًا ليشير إلى كلٍ من الكلمات (فازه - جيد



شكل (9) نذر مقدس إلى الربة إنانا. وقد كانت الكتابات النذرية أو النقوش المقدسة (على اللوحات) تكتب عمدًا بصيغ وأنماط قديمة. ماري Mari – القرن الثامن عشر ق.م

– يتحدث) أما صوت /lu/ فيشير إلى (ناجح – إنسان – إزعاج) الخ فكل هذه الحركات الصوتية شخصت عن طريق علاماتها الشكلية. وقد وجد الباحثون الجدد طريقهم في تلك المتاهة وذلك عن طريق دمج العلامات الصوتية المميزة أو الأشكال في داخل الرموز المسمارية وذلك لكي يميزوا كل مجموعة عن الأخرى. ولقد ميزت مجموعة /dug/ كالتالي (dug/ فازه)(dùg/ جيد)(dug_4/ يقول) الخ.

لا يعرف أحد كيفية التفريق في الممارسة الشفوية بين الألفاظ المتشابهة في اللغة السومرية فإن الأكاديين استخدموا تلك الرموز من أجل لغتهم السامية إلا أنه من الواضح وجود فجوات فهي لم تستطع أن تسد كل احتياجاتهم اللغوية وهناك كذلك تفاصيل ليسوا في حاجة إليها.

إن التعليق الصوتي على التعبيرات السومرية القديمة يرجع إلى الممارسة القليلة فعندما يقوم شخص بالتعليق على نص معين فإنه يهتم بتفسير المفاهيم ويعطى اهتمامًا ضئيلاً لتركيب الكلمات وترتيب الجمل وعلى الجانب الآخر فإن المرجعية تكون للقارئ بحيث يختار الجانب اللفظي أو النحوي وقد نجد شيئًا مماثلاً لذلك في عصرنا في أسلوب البرقيات.

فلنفرض أن البرقية تحتوى على الكلمات الآتية "بيير–غدًا–صباحًا–نيس" فإنها تمثل أقل مجموعة كلمات تمثل جملة "بيير سوف يصل نيس صباح الغد" فاعتبرت نيس لتحديد المكان بسبب دلالتها وأن الصلة بين بيير الغائب ونيس مكان وجودنا في هذه اللحظة يشير إلى وصوله إلى هذه المدينة.

لم يكن من المعروف خاصة في معظم الألواح القديمة كيفية توافق نطق النص مع تفسيره أو ما إذا أسهب فيه القارئ على نفس الطريقة التي يضيف بها المؤدى إبداعاته. ولابد من التفريق بين النصوص الإدارية التي توضع فيها المفاهيم جنبًا إلى جنب والنصوص الأدبية التي تحتاج إلى جمل واضحة.

إن نظام الرموز هذا يوجد به خلل كبير ويتضح هذا في الأدب حيث إن الأعمال الأدبية ظهرت شفوية مما يجعلها أسهل في الفهم،

أما النصوص الإدارية فتعكس إجراءات بسيطة تعرض إمكانات محددة تتضمن كلمات رئيسية مثل (النفقات ... الدخل ... الخ) لتسهيل عملية التفسير والفهم. فهناك أمثلة كثيرة تمثل اليوم بعض الصعوبات التي كان من السهل أن يفهمها أهل هذه الحقبة.

لم تتحقق فائدة كبيرة من عملية تعميم التعليق الصوتي في لغة مثل اللغة السومرية. فمن بعيد يظهر نظام هذه اللغة وكأنه غاية في التعقيد لأن الشكل الواحد يمثل عددًا من الأصوات. فالكتابة الصوتية تعد أكثر غموضًا لأنها تحرم القارئ من وسائل التعرف على مقاطع الرموز.

فالكتابة التي استخدمت في الأساس لتمييز المقاطع الصوتية في بداية الألفية الثانية قبل الميلاد من الصعب جدًا أن تفهم في الوقت الحالي حتى ولو كانت تتكون من مجموعة من الرموز. وعلاوة على ذلك فإن النسخ الشفوية تؤدي إلى عدد من الملابسات الصوتية مثل (الجناس والإخفاء والإدغام) مما يختلف اختلافًا كبيرًا عما يوجد في النصوص الأصلية. فمحاولة أي شخص لاختبار استخدام اللغات عندما تختلف الكلمة المكتوبة عن المنطوقة مثل الإنجليزية والفرنسية سيكتشف درجة الصعوبة. فالهجاء فقط يفرق في الفرنسية بين الكلمات vert, vers, verre, vair وهذا مثال ولكنه ليس جيدًا لأن الفرنسية تحوى كلمات عديدة لها نفس النطق ولكنها لا تحدث تشويشًا. وكانت هذه هي الحالة نفسها في اللغات السامية حيث يتم وصف طريقة نطق الرموز عن طريق الهجاء. فعند قراءة بعض الترجمات الملحقة بهذه النصوص يتضح أن ما يفقد في الفهم يعوض في التحرير الصوتي فقد كانت الكتابة السومرية رهينة تفسير الرموز .

إن افتقار النصوص القديمة للرسائل وضع الباحث في موقف حرج لأن من طبيعة الرسالة أن تعطى لمحات مهمة أيضًا لمحتواها. فلم تكن الخطابات السومرية الحديثة أكثر من نصوص إدارية معتادة تنقل أوامر فقط دون أي معلومات عن الأحداث. وفي تلك العصور فإنه من المحتمل أن الحكايات كانت شفوية فقط أما المراسلات فلم تكن تسجل لأنها كانت معقدة لدرجة لم يكن من السهل معها كتابتها بالرموز النحوية.

وفي نص يرجع للفترة الأكادية ظهر المحتوى المكتوب بطريقة مختلفة. حيث ظلت اللغة الأكادية قادرة على أن تحفظ المفهوم السومري. فإن الرمز يعد طريقة مختصرة لإصدار صوت ما وذلك لاستخدامه لرمز واحد ليحل محل عدد من المقاطع. في البداية من الممكن أن تعرف اللغة الأكادية المكتوبة بالخط السومري من خلال مجموعة من الرموز مثل (BA/وتعني يتقاسم) بدلاً من (SUM/ وتعني يعطي)، أن التحول الرمزي يشير إلى تغير في اللغة. وبعد المرحلة الكلاسيكية فإن القليل من الرموز السومرية قد تم استخدامها في النصوص الأكادية لزيادة الفهم والتفسير. ولقد استخدمت أسس هذه الكتابة إلى حد كبير أثناء أفول اللغة الأكادية وذلك عندما استخدمت بعض الرموز لتسجيل النصوص الطويلة، وأحد هذه التأثيرات السيئة هو أن تجعل النص سريًا لدرجة أنه لا يحل شفرته إلا شخص ذكي جدًا.

إن جملة

"Si un oiseau va à gauche, l'ennemi attaquera la ville"

في اللغة الأكادية تعادل

Šumma iṣṣurum ana šumêlim illak nakrum âlam ikaššad

وفي النظام المقطعي الأكادي ستعادل

(a) Šum-ma iṣ-ṣu-rum a-na šu-me-lim il-la-ak na-ak-rum a-lam ka-aš-ša-ad

والتي تمثل 23 علامة في البابلية القديمة وباستخدام حروف خفيفة.

وفى نظام أحدث فإن الرموز المستخدمة هي:

(b) mušen éš gùb du kúr uru kur

استخدم فقط ثماني علامات.

إن اللغة الأكادية تحتفظ دائمًا بمجموعات خاصة بالمعاني من أجل استخدام الرموز حيث إن أسماء المواد مثل "الذهب، والفضة، والجلد" والألقاب مثل "ملك، أبن" وأسماء المعبودات الأساسية كانت تسجل بهذه الطريقة ولقد استخدم الكتبة نظامًا أقل في تعليقاتهم لأسباب عملية (منها على سبيل المثال المراسلات بين التجار).

فالنص الذي يعتمد على الرموز بشكل أساسي يتعرض لأن يكون غامضًا ولذلك فإن جملة (lugel kúr kur) من الممكن أن تفهم (أن الملك سوف يأسر العدو) أو(أن العدو سوف يأسر الملك) حيث إن الترتيب في اللغة الأكادية ليس له أي أهمية.

إن اللغة الأكادية تفرق بين الفاعل والمفعول مستخدمة إضافات صوتية لهذا فإن كلمة عدو يكون مبنى للمعلوم (nakrum) أو مبنى للمجهول (nakram) وجاءت أشكال أخرى من اللغة الأكادية مثل لغة الحيثيين تهمل هذه القاعدة فكانت أكثر تعقيدًا.

لقد استخدم أيضًا تفسير صوتي كامل بزيادة استخدام العلامات التي لم يعد لها معنى معين. إن تركيب الكلمة في اللغة الأكادية –وهي لغة سامية– مختلف تمامًا عنه في اللغة السومرية ويتكون من ثلاثة أحرف أساسية وتحتوى على الحروف المتحركة أو حروف ساكنة وتمثل المعنى الأساسي.

ولقد تحسن النظام المقطعي تدريجيًا مع الزمن ولكنه لم يصل إلى مفهوم وافي بالغرض حيث كان يستخدم في كل فترة مجموعة مختلفة من الأصوات تختار من أساسيات اللغة السومرية مستخدمًا أساسًا العلامات الخفيفة (VC,CV) أثناء الفترات التي ازدهرت فيها الحضارة أو تم استخدام الرموز الثقيلة (CVC_2) وذلك في حالات أفول الحضارة .

إن ترتيب الحرف الساكن النهائي في المقاطع (C في VC أو C_2 في CV_2) لم يكن محددًا وكان ذلك من ضمن المساوئ أما على الجانب الأخر فالحرف الساكن الأول في (C في CV أو CVC_2) قد ظهر عندما ميزته اللغة الأكادية بجزء غير منطوق أو بحرف له صوت أو بتأكيد لصوت يخرج من الحنجرة أو من منطقة الأسنان وقد فسرت هذه بطرق مختلفة ومؤقتة وعلى فترات متعددة.

وعلاوة على ذلك فإن الرموز الثقيلة والحروف المتحركة أصبحت غير مختلفة (خاصة في إطار محيطها) ومن الممكن أن يقسم رمز/KAR/إلى/kir/،/kar/أو/kur/ وكلها تفسر الآن بـ /k°r/ وهذا كان بداية نظام الحروف الساكنة مما ساعد على نشأة أنظمة ما قبل الحروف الهجائية في المنطقة الغربية من منطقة الشرق الأدنى حيث ظهرت الحروف الهجائية لأول مرة. ولقد استخدمت اللغة السومرية مفاهيم الرموز والتي من الممكن أن تنطق بطرق عديدة. لقد أتاحت الثورة الأكادية الترتيب الذي يكون فيه نطق الحروف الساكنة وكذلك الانتباه للحروف المتحركة بكل دقة.

ولابد أن يؤخذ في الاعتبار أن علامات VC التي بها الحرف الساكن C وغير المختلف تمامًا ستكون أقل غموضًا من النظام الأصلي وعلى الرغم من أنه من الخطأ أن يكون غير قادر على تحديد الأصوات المنطوقة وغير المنطوقة والمؤكدة التي تسيطر على اللغة السامية.

في الواقع أن نظام اللغة الأكادية به أخطاء عديدة ففي نطاق تركيب الكلمة فإن اللغة السامية لاتحتاج إلى تحديد الحركات لأن استخدامها لم يحدده النظام الذي يوضح الحروف الساكنة.

تتكون ثورة الهجاء ببساطة من عكس النظام المسماري وهو تحديد الحركات "الحروف المتحركة" عن الحروف الساكنة وذلك لتقليل الحروف المتحركة.

وقد كان هناك بشائر لعلامات مختلفة في البيئة المحيطة وبالخصوص الحاجة إلى التفريق بين الحروف المتحركة ذات الأصوات الثقيلة وكان ذلك هو أول الطريق نحو الحروف الساكنة.

التفكير وراء الكتابة المسمارية

تعبر اللغة السومرية أساسًا عن مفاهيم فالأهمية تكمن في تحديد الاختيار الصحيح للنطق المتوافق مع السياق. ولقد استخدمت اللغة الأكادية التعليق الصوتي مثال اتخاذ علامتين مثل/iz/و/ku/ليعطى كل واحدة قيمتها الصوتية الأكثر شيوعًا فإن القارئ سيكون في حاجة إلى أن يعرف ما إذا كان الوصف سومرى (A) أو أكادى(B) فمع كل طائفة يجب على القارئ أن يقوم باختيارات أوسع.

فإذا ما كانت العلامة من المجموعة الأولى (A) فإن الاختيار سيعتمد على السياق فيكون بين GIŠ-TUKUL ومعناها سلاح في المجموعة (A_1) وGiš-taškarin ومعناها حديقة في المجموعة (A_2) وينطق كما هي (Kakkum) أو/Taskarinnum/كما ينطق تكوين الجملة.

أما المجموعة الثانية (B) فإن الكتابة تمثل تتابعًا صوتيًا يحتمل استخدامه للرموز معتمدًا على كيفية قراءته كما في :z/ṣ/A-k/qu (E) فتعتمد الطائفة الثانية على أنظمة متزامنة والاختيار الصحيح يختلف باختلاف الفترة الزمنية. فإن العلامة /z/ṣ/A-k/qu (E) التي تتشابه تمامًا مع ما كان في الفترة الأولى للألفية الثانية قبل الميلاد واعتمادًا على القاموس فإن المعنى يظهر في هذه الاحتمالات:

– es-ku. (أنهم قرروا)
– es-qû (أنهم نقشوا)
– iz-kû (تطهر) أوizku (لقد تطهروا)

وقد كان الاختيار يعتمد على السياق.

إن نظام اللغة الأكادية لا يعتمد على تقرير المفاهيم أوعلى الغموض الصوتي مثل اللغة السومرية ولكنها تعتمد على عدم تحديد المفاهيم مع تحديد للصوتيات ولذلك فإن اللغتين تعتبران على طرفي نقيض فإنهما ليستا منفصلتين ولكن يوجد تأرجح بينهما. إن المفاهيم في اللغة السومرية تظهر عندما تضاف إلى رموز لتحددها وتعرفها أما في اللغة الأكادية فيتم فصل المفهوم عن الكلمة والعلاقة بينهما هي علاقة صوتية فقط ولذلك يجب على الفرد أن يبدأ بعمل تحديد للأصوات وأنه من المدهش بمثل هذه اللغة أنها تعطى أولوية للكلمات المنطوقة فعلى الرغم من وجود أسلوب غير واضح ظهر وكأنه نظام هجائي جديد لتجنب الرموز غير الحرفية ومستخدمًا للرموز الأساسية فقط لكي يتم تفسير العناصر الأساسية وحتى يعاد تفسيرها على أساس تكوينها المفترض.

إن عيوب النظام الأول (A) تتضح في كثير من الأحيان أنه لا يوجد طريقة لمعرفة كيفية اختيار القيمة الصوتية خاصة في التعبيرات مثل الاختيار من بين (ka بمعنى فم) وبين (inim بمعنى كلام) حيث لم تكن الفروق واضحة. أما في النظام الثاني (B) وعلى العكس من ذلك فإن السياق يمكن أي فرد أن يتمتع بمعرفة باللغة أو بالحياة اليومية من أن يختار من بين معان أربعة محتملة. فتلك المعاني تنافس بعضها البعض (eskû, esqû) حتى في النصوص الإدارية.

إن النظام غير المقطعي والذي يعبر عما قبل الحروف الهجائية "النظام الفينيقي" يتجنب عدم التحديد الصوتي للمجموعة الأولى (A) ولكن يظل بلا تحديد ويرجع ذلك إلى الغموض في تركيب الكلمة الناتج عن نقص في الحركات وهذا ما يجعل القارئ في حالة من عدم اليقين إذا لم يكن القارئ على دراية تامة باللغة .

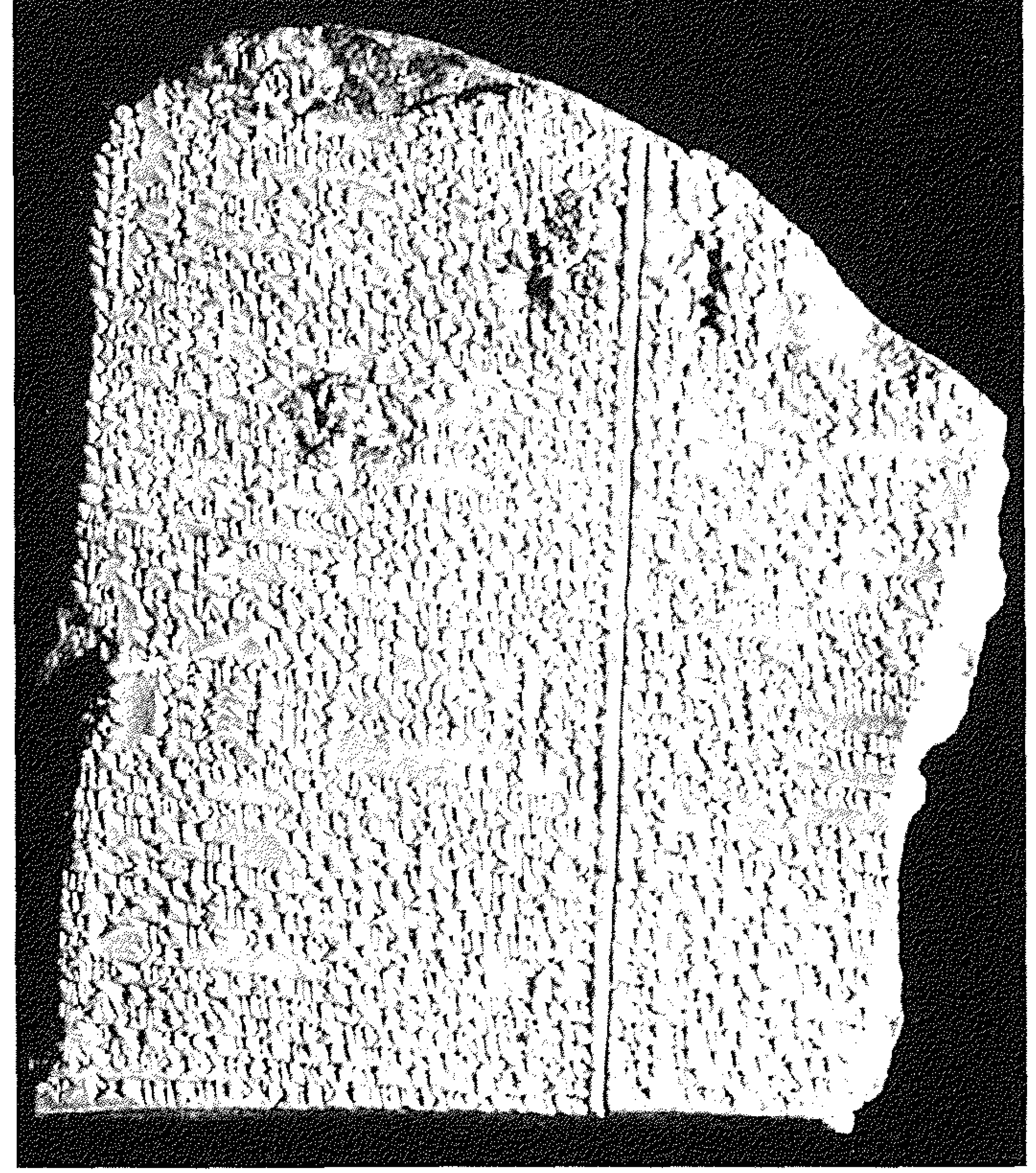
إن اختراع العلامات المنفصلة لكي تمثل الحركات التي أظهرها الإغريقيون كانت تعد ذروة النظام الهجائي. إن استخدام الحركات التي تمثل النطق لها التأثير الأكبر على اختراع علامة الحرف الساكن التي لا توجد في شكل خاص داخل المقاطع الصوتية الواضحة. وكان ذلك نتاج التجريد الكامل الذي يَفْرض انتقالاً من تحليل مفصّل من صوتيات اللغة إلى التغيرات الصوتية وكذلك التغير في المفاهيم. وعلى الرغم من أن النظام الإغريقي كان كاملاً في وقت معين فإنه كان من الممكن استعارته لو أن المستعيرين يمتلكون نظامًا صوتيًا متطابقًا معه في جميع الجوانب ولكنه أصبح غير متوازن بمجرد ظهور أي تغير في أصوات اللغة. وعند هذه النقطة ارتقى مفهوم الألفبائية حيث انتقلت عادات الكتابة وكذلك تطورت المقاطع الصوتية وذلك عندما توافرت إمكانية للتعدد في الحديث بأكثر من صوت. وعلى كل



شكل (10) خريطة العالم من القرن السابع ق.م. الخاتم الذي يحيط بالدائرة يمثل المحيط الذي كان يحيط بالعالم المعروف وهو بلاد مابين النهرين. وفيها نجد نهر الفرات يجرى بطريقة رأسية عبر القرص ويصب في الخليج الفارسي (المستطيل الأفقي). وتمثل بابل المركز وإلى اليسار منها نجد المدينتين الكبيرتين التابعتين لها وهما أور ونيبور. وفيما وراء المحيط هناك أراضٍ مجهولة سافر إليها سارجون. وتبرز الخريطة قصة كشوفاته الأسطورية التي نرى شذرة منها أعلاه . المتحف البريطاني، لندن.

حال فقد استحدث هذا النظام علامات مختلفة لها صوت واحد وكان على الكتبة أن يجربوا تلك العلامات بالتبادل مع بعضها البعض. أما الخطوة النهائية فكانت تأسيس نظام كامل للتعليق والتفسير ملائم لأية لغة ولأي افتراضات والتحليل الجاد للوحدات الصوتية حيث قامت باختراع حروف هجاء عالمية وهي مسألة حديثة للغاية وقد تطورت من خلال الوحدات الصوتية.

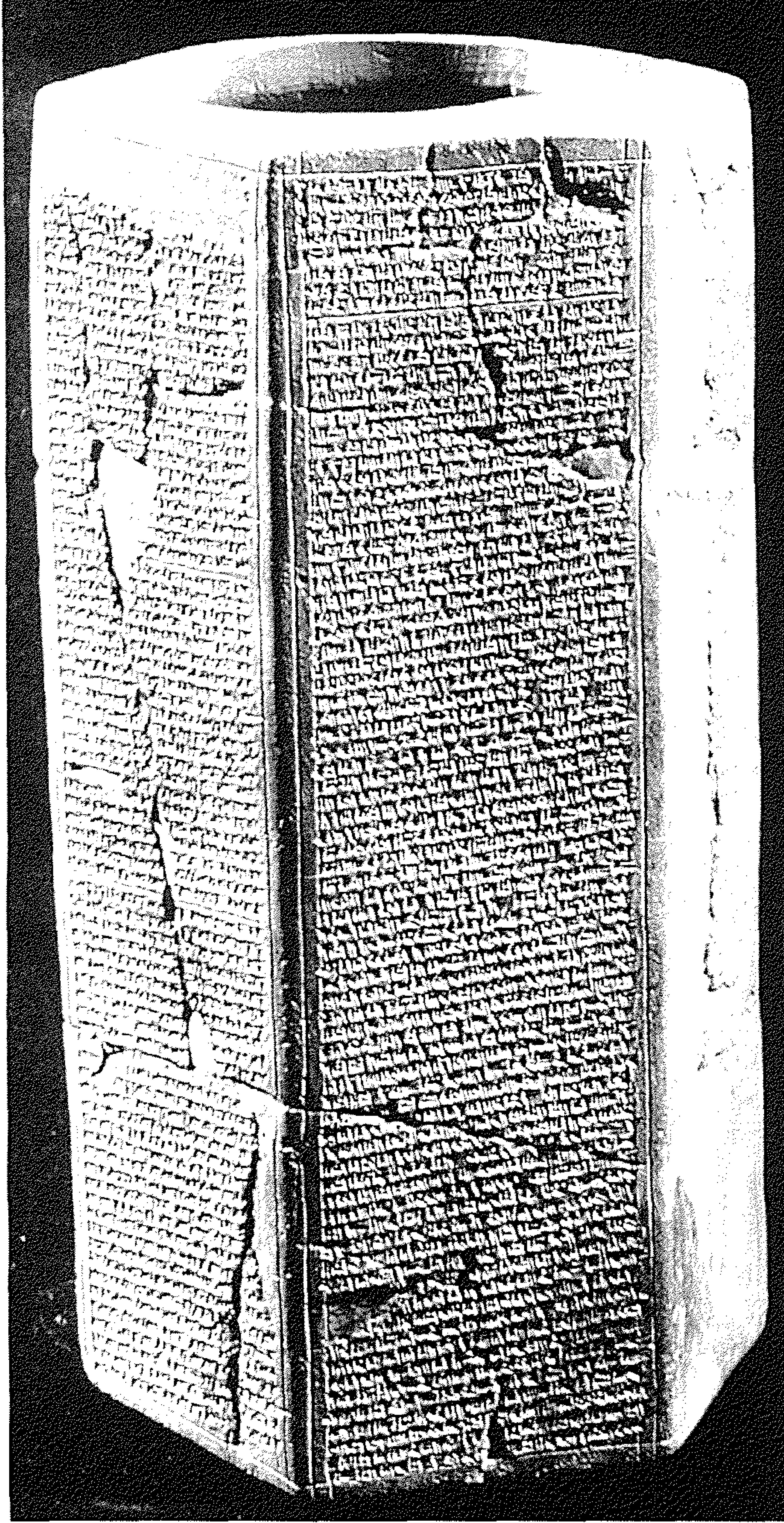
إن التطور في التفكير التحليلي قد ظهر من خلال التطور في الكتابة والذي حدث في بلاد ما بين النهرين حيث كان مواطنو منطقة الشرق الأوسط أول من قدم الإعراب والتحليل اللغوي لقواعد النحو وذلك في اللغة السومرية وكذلك كانوا أول من حدد العدد الأدنى للعناصر المنطوقة وعند تجميع هذه العناصر سنحتاج إلى إعادة تقييم لعبارات وكلمات اللغة.



شكل (11) لوحة من مكتبة آشور بانيبال في نينوى. وتقص جزءًا من ملحمة جلجامش. وفيها يخبر أوتانابيشتيم (المثيل البابلي لسيدنا نوح) بطل القصة بأمر الفيضان. وقد أحدث اكتشاف قصة الطوفان التي تسبق الرواية التوارتية في الكتاب المقدس نوعًا من الثورة الفكرية.



شكل (12) هذه النسخة المعدلة تظهر كيفية إمساك الكتاب في العالم القديم بالقلم. هنا نجد طرف القلم منحدرًا ومائلاً. وهناك أنماط عديدة من الكتابة والطباعة ذات الشكل المسماري يمكن أن نطبعها على سطح لين في اللوحة الطينية رأسيًا أو أفقيًا أو بطريقة مائلة اعتمادًا على الزاوية التي يمسك بها القلم وكذلك ضغط اليد. ويجب منع اليد الممسكة للوحة من كشط العلامات التي كتبت بالفعل خصوصًا وأن كل السطح متاح في اللوحة كان من الممكن الكتابة عليه وليس فقط وجه اللوحة وظهرها. ولذا فإن الكتابة بالخط المسماري كانت تتطلب مهارة فائقة.



شكل (13) هذا المنشور لسنخريت (689 ق.م) وهو عبارة عن تقرير سنوي للحملات العسكرية لهذا الملك الآشوري. هذا النوع من الوسائط (سواء أكان منشورًا أم مخروطًا) كان مستخدمًا حتى الألفية الثالثة ق.م إن هذا المنشور الذى لم يكن يقصد منه أن يقرأ معاصره سنخريب كان مدفونًا في أطلال أساسات أحد المباني حتى يمكن أن يكون متاحًا للآلهة ولأي ملك لاحق يتكفل بعملية الترميم، هذه الكيفية التي اعتقد أهل بلاد ما بين النهرين إن بإمكانهم عن طريقها الاحتفاظ بذكرى أعمالهم المجيدة البطولية باقية إلى الأبد.

إن تحليل الأصوات الرئيسية في اللغة كان من العوامل الأساسية في حضارة المنطقة الغربية من الشرق الأدنى القديم، حيث ظهرت أول دراسة -ليس فقط في مجال الصوتيات- ولكن كذلك في علم تركيب الجمل والكلمات. ولقد تطور علم الصوتيات تدريجيًا مع تهذيب الرموز وذلك في جنوب بلاد ما بين النهرين ولكن الكشف الحقيقي للمنطقة الغربية كان في مفهوم "الثنائيات المتقابلة" الذي مهد الطريق وذلك مع الحاجة لاستخدام أنظمة متعددة للكتابة لتفسير الصوت وهذا هو الشيء الذي لم تسيطر عليه الكتابة المسمارية أبدًا.

المراجع

1- ANDRÉ, B., et ZIGLER, Ch., *Naissance de l'écriture. Cunéiforme et hiéroglyphe,* Paris, 1997.

2- DURAND., J.-M., «Les écrits mésopotamiens», *écrits de l'Orients ancien et sources bibliques,* Paris, 1990, p.130-131

3- DURAND., J.-M., «Les écriture cunéiforme». *Le Grand Atlas des littératures,* Paris, 1990, p. 130-131

4- DURAND., J.-M., «Les cieux, premier livre de lecture». *Dossier d'archéologie* 191, p. 2-7.

5- GLASSNER, J.0J., *Écrire à Sumer. J'invention du cuéinforme,* Paris, Seuil, 2000.

6- LARSEN, M., *La conquête de l'Assyrie* 1840-1860, Paris, Hachette, 2001.

7- NISSEN, H. (et al), *Archaic Bookkeeping,* The University of Chicago Press, 1990.

8- ROAF, M., *Atlas de la Mésopotamie et du Proche-Orient ancien,* 1991.

9- WALKER, C., *Cuéinforme,* Reading the Past Series, vol. 3, University of California Press/British Museum, 1987.

فك رموز الكتابة المسمارية

بقلم **ميكائيل جيشار**

ترجمة **أيمن منصور**

إن أول أمثلة عرفها الأوروبيون للكتابة المسمارية جاءت من بلاد ما وراء النهر وفارس في القرن السابع عشر. وهي تمثل شكل العلامات التي كان يفهمها في ذلك الوقت مخترعوها فقط، وقد تمت مقارنته بعلامات الإسفين، وهذا هو أصل اسم "المسماري". ولقد بدأت الدراسة الجدية للخط المسماري في القرن الثامن عشر، عندما أحضر المسافرون كميات ضخمة من الأشياء المنقوشة. والعصر الأسطوري لعلم الآثار الذي بدأ في القرنين التاسع عشر والعشرين، قد أنتج كمية معقولة من المادة النقشية، إلى حد أن العديد من الوثائق قد تشتت في كثير من المتاحف أو صارت مقتنيات خاصة في كل أنحاء العالم و ظلت غير مقروءة حتى يومنا هذا. والكم الضخم للمادة المسمارية التي في شكل ألواح ونقوش ونصوص كانت مفيدة جدًا للذين يعملون في مجال فك الرموز وبعد فترة قصيرة كانت سببًا في مولد علم جديد، هو علم الحضارة الآشورية.

ومنذ بدأ هؤلاء العلماء في فك الرموز، ظلت هذه العملية غير منظمة لمدة خمسين عامًا أو أكثر. وعلى الرغم من أن التاريخ قد منح هنري راويلسون Henry Rawlinson، و هو ضابط في الجيش الإنجليزي، لقب مؤسس هذا العلم، إلا أن فك الخطوط كان أكثر من جهد جماعي. وعلى العكس من شامبليون في التزامه بفك الرموز الهيروغليفية المصرية، فإن راويلسون Rawlinson لم يكن لديه حجر مماثل لحجر رشيد، والذي يحمل نصًا مكتوبًا بثلاث كتابات وثلاث لغات مختلفة، وإحداها كانت معروفة في العالم كله، هي اليونانية .

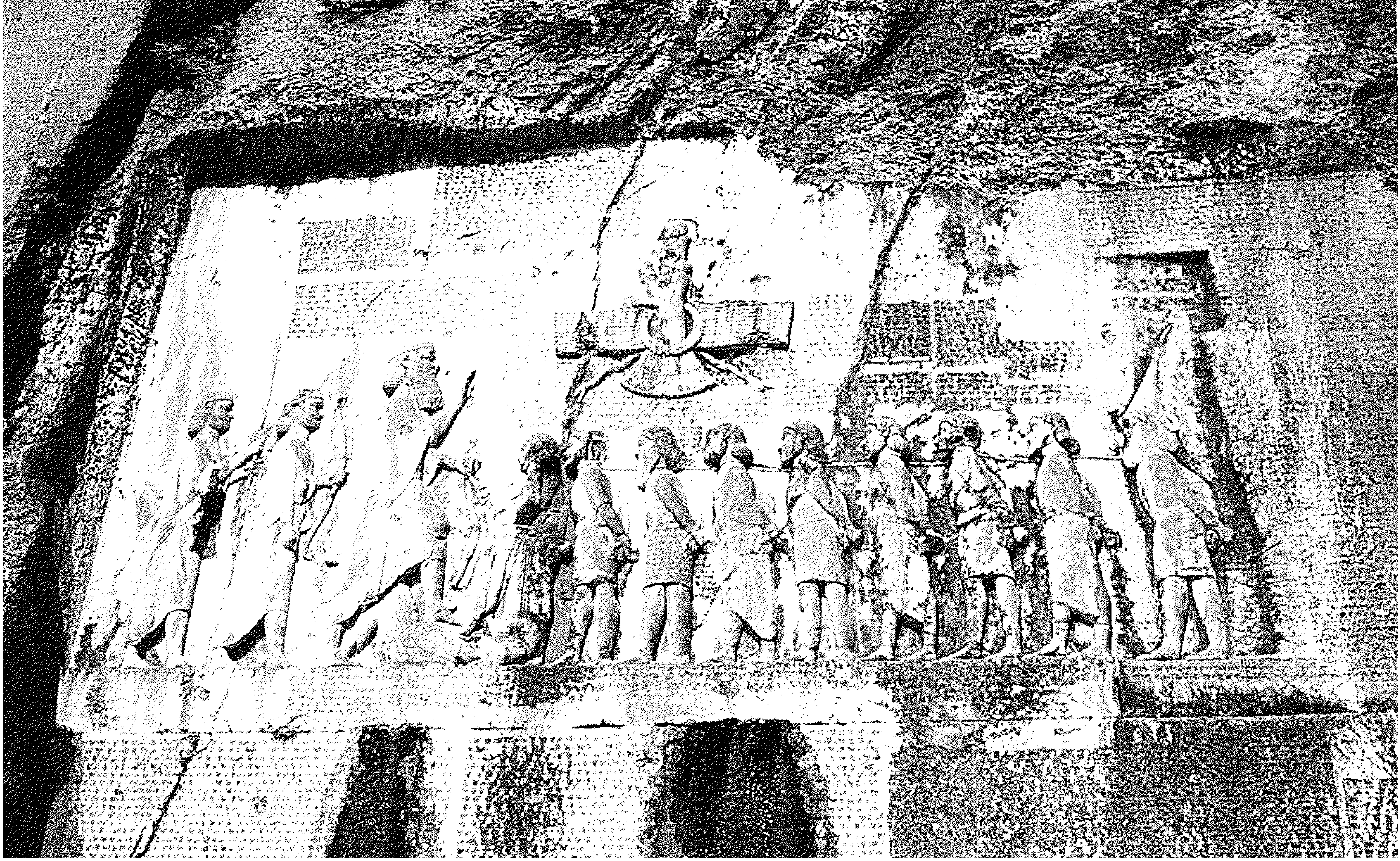
فعلى الرغم من أن الكتابة المسمارية استمرت مستخدمة حتى فجر العصر الميلادي فإنها حين تركت سرعان ما طواها النسيان التام. على الرغم من الاهتمام الذي أبداه بعض علماء الإغريق نحوها من أمثال ديموقرتيس الأبديري (Democrites حوالي 460 إلى حوالي 370 ق.م) إذ ينسب إليه أنه ألف أطروحة عن الكتابة البابلية لكنها مفقودة حتى الآن.

وفي الواقع، ينبغي الإشارة إلى الخط المسماري بالصيغة الجماعية لأن هذا الشكل من الكتابة قد تم استخدامه في العديد من اللغات التي استعارته أثناء الثلاثة آلاف عام التي وجد فيها. ومن آخر عصر لاستخدام الخط المسماري، في فارس القديمة، طرأ عليه تحول رئيسي لدرجة أنه لم يعد لديه شيء مشترك مع الخط المسماري لبلاد ما بين النهرين غير زوايا أشكال الرموز.

وأول محاولة لفك رموز هذه الكتابة قد حدثت لهذه الصيغة الأخيرة. والنصوص المبكرة الأولى التي درست ترجع إلىpersépolise وإلى Nagdh-i-Rustam في فارس، والمحاولة التي قام بها رولنسون Rawlinson (من 1836 حتى 1847) لفك رموز مخطوط دارا الأول المنقوش على صخرة من Behistan بإيران، كانت بداية للعمل لتفسير طول النص (شكل1). ونفس النص الرسمي الذي يصف الغزوات العظام قد تم نحته في الصخر باللغات الفارسية والعيلامية والأكادية.

وفي أواخر القرن الثامن عشر، كان المكتشف الدنماركي Carsten Niebuhr أول من أدرك أن النص يتكون من ثلاثة خطوط متميزة. فلقد رأى أن كلاً منها قد احتوى على عدد مختلف من العلامات. وأحد هذه الخطوط كانت له علامات أقل ويمكن أن تكون حروف هجاء. وبالنسبة للخطين الآخرين، فقد تم اكتشاف أنها كتابة مقطعية ورموزية.

وبفضل العمل الذي تم في منتصف القرن الثامن عشر لعالم الآثار الفرنسي أنكتيل دوبيرون Anquetil Duperron لفك رموز Zend-avesta الزرادتشي، وكان العالم الألماني چورچ جروتيفيند George Grotefend (1775–1853) قد استطاع قراءة الأسماء المكتوبة بالخط المسماري لكل من إكزركيس Xerxes، وهيستابي Hystape، وداريوس Darius (ملوك الفرس). وكان العمل أسهل لأن كل كلمة كانت منفصلة من خلال علامة ترقيم في شكل حرف مائل. ومن خلال الفرض الذي صاغه ويقول إن النص مكتوب بالفارسية القديمة، فلقد بدأ العمل على أساس أن النص قد بدأ بألقاب وأسماء



شكل (1) النقش الذي عثر عليه في بيهستان (بالقرب من نجتران في غرب إيران) وهذا النقش جعل من الممكن فك رموز الكتابة المسمارية. وهو عبارة عن وصف كتبه داريوس الأكبر (522 –486 ق.م) حول إنجازاته وأعماله خلال العام الأول من حكمه، وقد كتب هذا النقش في لغات ثلاث هي الفارسية والعيلانية والأكادية. وقد بذل اللواء (بعد أن أصبح السير هنري) رولنسون قدرًا كبيرًا من الجهد حين دون نسخة كاملة بالكلمات التي تغطي منحدرًا هائلًا يرتفع إلى ارتفاع هائل. وقد نشر النسخة البابلية (وهي عبارة عن نسخة للنقش وترجمته) عام 1851

ملوك Achaemenid آخيمينيين، مثل ألقاب Pahlavi بهلوي التي فك رموزها سلفستر دي ساس Sylvestre de sacy وهي NP1، الملك العظيم، ملك الملوك، ملك إيران وكل الأماكن، ابن NP2 الملك العظيم. وبالتالي كان قادرًا على قراءة عشر علامات بشكل صحيح، إلا أن ضعف المعرفة اللغوية لديه قد حال بينه وبين إحراز أي تقدم. ثم بعد ذلك قام المستشرقون البارزون بتكملة حروف الهجاء التي احتوت على ست وثلاثين علامة.

والنقش الثاني قد فرض مشكلات جادة لأنه احتوى على أكثر من مائة رمز مختلف (وبالتالي كان مخطوطًا مقطعيًا) يستخدم لتسجيل لغة لم تكن معروفة آنذاك. وكان هناك عدم وضوح في الاسم الذي يعطى لها. ولقد أوضح چاليس أبرت Jules Oppert أنها كانت نفس اللغة التي وجدت على الألواح في مدينة سوسة. وكانت هذه هي عيلام Elamite، وهذا الاسم للغة قد أخذ من الحضارة التي سبقت حضارة الفرس. فلقد ازدهرت عيلام في الألفية الثانية قبل الميلاد وكانت مدينة سوسة عاصمتها. وعلى الرغم من أن رولنسون Rawlinson قد شارك في فك الرموز الفارسية القديمة ولغة العيلاميين، إلا أن إسهامه الأكبر كان في فك رموز المخطوط المسماري الثالث، الذي أنجزه حتى على الرغم من عدم معرفته لعمل جروتيفيند Grotefend. وهذا المخطوط الأخير، قد احتوى على رموز أكثر أهمية من مخطوط مكتوب باللغة العيلامية. ولقد استنتج رولنسون Rawlinson أنه كان خليطًا من نظام المقاطع والرموز، إلا إنه اكتشف تركيبًا أكبر وهو تعدد الأصوات. فلقد افترض أن الرموز قد مثلت أكثر من صوت واحد وينبغي ترجمتها بشكل مختلف وفقا للسياق. وفقط إذا عرف القارئ السياق الصحيح فأنه سوف يكون قادرًا على تفسير المعنى بكفاءة، وHincks، الذي أكد حدس رولنسون Rawlinson قد أوضح من قبل أن الرموز المسمارية يمكن أن تمثل مقاطع مفتوحة (VC) أو مقاطع مغلقة (CV) وكذلك رموزًا ثقيلة (CVC).

ولقد بدا أن النظام معقد جدًا لدرجة أنه تم رفضه وتم كذلك الطعن في اكتشاف Rawlinson في البداية. فلقد كان خصومه كثيرين من بينهم الفيلسوف الفرنسي المستشرق إيرنست رينان Ernest Renan. وفي نفس الوقت الذي كان يتم فيه فك رموز النقوش الفارسية، كان يجرى التنقيب عن النقوش الأكادية والآشورية في بلاد

ما بين النهرين، بما في ذلك مدينة خورساباد Khorsabad، وبفضل جهد عالم الآثار الفرنسي بول إميل بوتا Paul-Emile botta، بدا ممكنًا ربط هذه النصوص بالصيغة الأكادية للنقش في بيهيستان Behistún.

وأول مستشرق يفترض أن اللغة الأكادية هي لغة سامية كان إسيدر لووينستيرن Isider Lowenstern. وبينما كانت الكلمات تتم ترجمتها تدريجيًا واتضح أن لها جذورًا سامية، فلقد تم التأكيد على نظريته. واللغة الأكادية هي لهجة سامية شرقية انتشرت بدرجة ملحوظة في المنطقة. ومن المعروف أنها وجدت في الألفية الثالثة قبل الميلاد، وبحلول الألفية الثانية أصبحت هي اللغة العالمية للدبلوماسية. ثم بعد ذلك حلت محلها اللغة الآرامية، وهي لغة سامية أخرى، إلا أنها عاشت كلغة للأدب والنقوش الملكية.

ومن أجل الاقتناع بفك رموز الخط المسماري بالفعل، في عام 1857، عقدت الجمعية البريطانية الملكية الأسيوية ندوة شملت Jules Oppert, Hincks, Rawlinson. وكل المستشرقين الذين حضروا قاموا بمهمة ترجمة حجر إسطواني مكتشف مؤخرًا من عصر الإمبراطور الآشوري تيجلاس بيليزر Tiglath Pileser الأول. والترجمات المتعددة قد أثبتت التشابه. وهذه الترجمة أظهرت أن لغز الخط المسماري قد تم حله.

ومع هذا فإن قصة فك رموز الخط المسماري لم تنته. فالتنقيبات الأثرية التي أجراها عالم الآثار الفرنسي إيرنست دي سارزيك Ernest de sarzec في Tello قد أظهرت آثار سومر Sumer، الحضارة الأولى التي كانت من المحتمل أنها هي المخترعة لهذا الخط. ولغة السومريين لم تنته إلى مجموعة معروفة وحتى في يومنا هذا لم يتم فهم قواعدها بشكل كامل. واكتشاف اللغة السومرية قد تسبب في جدل كبير لأنه قد شكل في بدايات اللغة السامية في الشرق الأدنى. وفي ذلك الوقت، لا يزال العلماء يعتمدون على الإنجيل بشكل كبير كدليل موثق والآن يجب الاعتراف بأن هناك جنسًا غامضًا، لا ينتمي لأولاد نوح، قد أسس الحضارة السومرية. وهذا يظهر كيف أن فك رموز اللغة القديمة يمكن أن يشكل مجموعة من المعتقدات وبالتالي يسهم في تغيير رئيسي في النظرة التاريخية.

وهذا الرأي لم يمت بنهاية القرن التاسع عشر، كما يتضح باكتشاف أرشيفات إبلا Ebla في سوريا الحديثة عام 1975. فلقد قام علماء آثار إيطاليون بإخراج أرشيفات مسمارية لقصر كبير بني في الألفية الثالثة قبل الميلاد. وهذا الاكتشاف قد أظهر أن العادة أو التقليد الخطى كان موجودًا في سوريا في هذه الفترة وعلى الرغم من أن إبلا Ebla قد اقتبست خطها من العالم السومرى، إلا أن الكتابة قد تم استخدامها لكتابة اللغة الإبلية، وهي لغة سامية. وهذه اللغة كانت معروفة كخط ولغة منفصلة في الدراسات الآشورية ومع هذا فإن العلماء الأوائل في فك رموز الكتابة قد ذهبوا بعيدًا بسبب الحماس المنقطع النظير الذي سببه هذا الاكتشاف المهم لدرجة أنهم اعتقدوا أن الألواح الأولى قد احتوت على ذكر العبرانيين وإبراهيم. وفي سياق الموقف السياسي في الشرق الأدنى فإن هذه المقولة قد تسبب ضجة وتثير العواطف والأحاسيس التي يمكن أن يثيرها الاكتشاف للوثائق الجديدة.

إن اكتشاف اللغة الابلية Eblaite يوحي أنه ربما تكون هناك اكتشافات مسمارية أكثر. ومبادئ المسمارية قد قدمت مفتاحًا لفك مغاليق العديد من الأنظمة المسمارية الأخرى. وهذه هي الطريقة التي بها تمت قراءة النصوص الأناضولية بالأسلوب الكبادوكي Capadocian (خط آشوري قديم ظهر في القرن التاسع عشر قبل الميلاد) وكذلك لغة الحيثيين (لغة هندو-أوروبية من القرن السابع عشر إلى القرن الحادي عشر قبل الميلاد) ولغة Hurrite (لغة غير معروفة نشأت في السلاسل الجبلية التي تمتد من طوروس في تركيا وحتى زاجروس في إيران الشرقية).



شكل (2) لوحة أثرية عمودية الشكل عليها نقش بارز مجنح يصور هنا في وقت الكشف الأثري عنه من جانب أثريين أمريكيين في الثلاثينيات من القرن العشرين في خوراساباد (مطبوعات معهد الدراسات الشرقية 1938)



شكل (1) خاتم مخروطي الشكل (بتفاصيله) من العقيق، من الحقبة البابلية، ويصور الموضوع كاملًا في صفحة 43. متحف اللوفر، باريس

كتبة بلاد ما بين النهرين

بقلم دومينيك شاربان

ترجمة أيمن منصور

إن الصلصال والبوص هي مواد توجد في كل السهل الرسوبي لنهري دجلة والفرات، ولقد كانت هذه المواد تستخدم في صنع ألواح تتم الكتابة عليها وكذلك صناعة الأقلام التي يتم بها نقش أو حفر الرموز على سطح الطين أو الصلصال (شكل 3). ولقد كانت ألواح الصلصال تحتاج إلى تصفية وتنقية طويلة، وإضافة عامل مزيل للشحم لوقايتها من التشقق أثناء التجفيف وحتى لا تصبح العلامات صعبة القراءة إن لم تكن مستحيلة القراءة. وربما يقطع الكاتب قطاعًا من الطين حجمه مناسب للوح الذي يريده وربما يقوم بطيه عدة مرات (شكل 4) ثم بعد ذلك يتم تنعيم الحواف وتهذيب الأركان. وفي بعض الأوقات كانت الألواح ذات إنتاج هائل وحجم كبير، ولقد وجدت مثل هذه الألواح في قصر مارى (شكل 5)، وهي ترجع إلى القرن الثامن قبل الميلاد

وبعد أن يفرغ الكاتب من كتابة النص، فإنه يترك اللوح لكي يجف، وعلى عكس الرأي المشهور، فإن قليلاً من الألواح قد تم تجفيفها في تنور، إلا أن هذا كان يحدث فقط بالنسبة لنسخ المكتبة، وعلى الجانب الآخر، فليس من الشائع للألواح أن يتم تجفيفها بالصدفة، إلا عندما توجد الألواح في طبقة أثرية قد تم تدميرها نتيجة حريق ما. ولقد اعتمد شكل وأبعاد محيط الكتابة على طول وطبيعة النص الذي من أجله تم عمل الألواح، على الرغم من أنها قد تنوعت من حيث الإقليم والفترة. وبالإضافة إلى اللوح التقليدي، فلقد وجدت ألواح رباعية السطح كانت تستخدم كخاتم للصناديق. وفى الألفية الأولى قبل الميلاد، كانت النصوص الملكية التذكارية تتم كتابتها على حجر إسطواني، وكانت الألواح المستطيلة يتم نقشها باليد غير أنه كان



شكل (2) قناة مسدودة في منطقة ماري Mari ويوجد الطمي في كل مكان في سهل ما بين النهرين



شكل (3) كتل متشابكة من نبات البوص على مسافة إحدى القنوات في منطقة ماري Mari وقد كان البوص من المواد الخام الأساسية في بلاد ما بين النهرين، وكان الكتبة يستخدمونها في صنع أقلامهم.

يمكن أيضًا أن يتم طبعها بالكبس بطابع ذي نقوش معكوسة، ولم يكن الصلصال هو المادة الوحيدة المستخدمة. فالنقوش الملكية كانت أيضًا تنقش على الحجارة أو المعدن، وأثناء الألفية الأولى كان العلماء يكتبون على ألواح خشبية مكسوة بالشمع، ولقد تم اكتشاف نموذج يشبه ذلك وكان من العاج من نمرود Nimrud.

إن تعقيد الكتابة المسمارية قد قيد استخدامها في المجتمع، فهناك فئة صغيرة من الكتاب فقط هم الذين كان في استطاعتهم الكتابة ومن الصعب حساب عدد الكتاب والخطاطين الذين كانوا يعملون في حقبة معينة إلا أن تلك المهمة قد أنجزت حديثًا، وفي بداية الألفية الثالثة. وكان من المقدر أنه في 2350 قبل الميلاد كان هناك في Girsu حوالي ثلاثين كاتبًا، وبعد عشرات السنين، كان هناك حوالي مائة كاتب في كل الإمبراطورية الأكادية، وعقب الإصلاحات الإدارية التي أدخلها شلجي، ملك أور Ur، فقد ازداد عدد الكُتاب. فكان هناك حوالي 1,600 كاتب على مدار أربعة أجيال في إمبراطورية أور Ur بين عامي 2100، 2000 قبل الميلاد. وفي الوقت نفسه، أصبحت الكتابة مستخدمة في مواقف أكثر وأكثر، فعقود بيع الأراضي، والتي كانت نادرة جدًا في الألفية الثالثة، قد أصبحت أكثر شيوعًا في بداية الألفية الثانية، وهذا لا يوضح بالضرورة أنه كان هناك تغييرات اقتصادية أو اجتماعية -لأن المعاملات ربما لم تكن كثيرة- إلا أن تلك العقود أو التعاقدات قد تم إنتاجها بشكل منتظم كتابيًا بدلاً من كونها لفظية من قبل. وبالتالي فيبدو أن الألفية الثانية كانت فترة تم فيها استخدام الكتابة بشكل مكثف في كل المجتمع. ويبدو أنه في بداية الألفية الثانية كان الصفوة قادرين على القراءة والكتابة، وربما كان هذا نتيجة لما وصلت إليه الكتابة المسمارية من بساطة. وبعد منتصف الألفية الثانية مال الكتاب إلى التحرك في الاتجاه المعاكس، جاعلين الكتابة أكثر تعقيدًا في الوقت الذي بدأت فيه حروف الهجاء في الظهور، على سواحل البحر المتوسط، ويبدو أنهم قد فهموا أنه ربما يكون من المستحيل عليهم أن يتنافسوا، ولذلك كانوا دائمًا يؤكدون على الطبيعة الخفية لمعرفتهم الواسعة. ونتيجة لذلك، أثناء الألفية الأولى، انخفض استخدام الكتابة المسمارية بشكل ملحوظ، عندما لجأ الناس إلى أشكال أخرى من الكتابة وخاصة الآرامية. والخطوط الجديدة كانت تكتب على أسطح أقل تحملاً من الصلصال، وخاصة الرق، وبذلك لم يتم حفظها في هذا المناخ الحار الرطب لهذه البلاد.

ولقد تنوع عمل الكُتاب والخطاطين بشكل كبير بحسب صاحب العمل فالبعض قد عمل لدى أفراد يحتاجون إلى تسجيل العقود التي يبرمونها بالكتابة ومنها العقود المؤقتة مثل قروض المال أو الحبوب وفي حالات أخرى مثل التبني أو الزواج، أو بيع الأراضي، كانت العقود دائمة وبوجه عام كان يتم تسجيل اسم الكاتب بعد قائمة من الشهود وليس من المعروف كيفية دفع أجور الكتاب في ذلك الوقت.

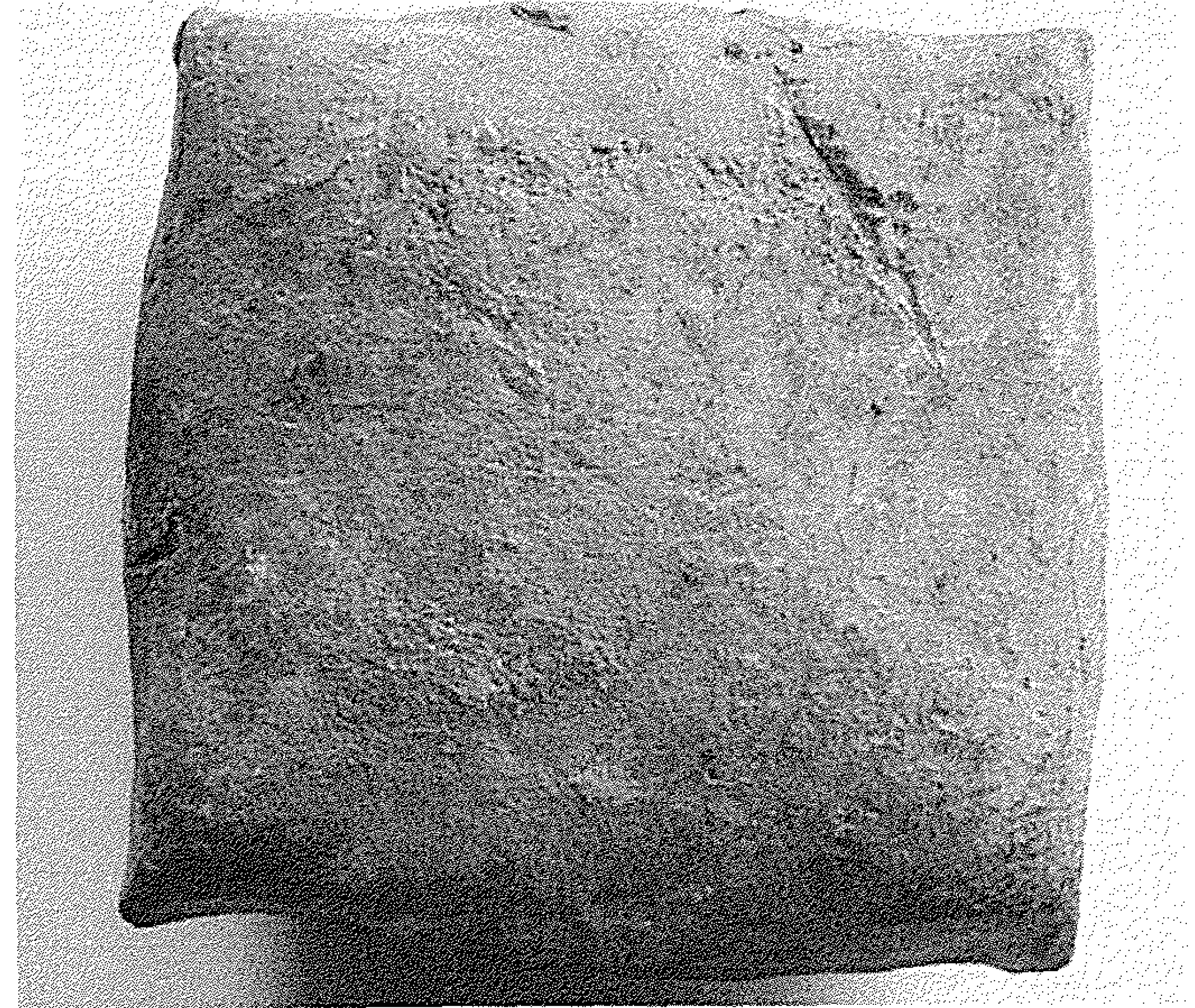
ومعظم الخطاطين كانوا يعتمدون على المؤسسات الضخمة، مثل القصور أو المعابد، التي سيطرت على الحياة الاقتصادية في هذه البلاد. فالبعض كان مسئولاً عن حسابات المخازن، وكان عليهم أن يدونوا على لوح صغير حركة دخول البضائع وخروجها وفي نهاية الشهر، يقومون بإعداد الحسابات. ثم بعد ذلك يتم استخدام ألواح الصلصال هذه مرة أخرى بعد أن يتم تنعيم وتهذيب سطحها (شكل 6).

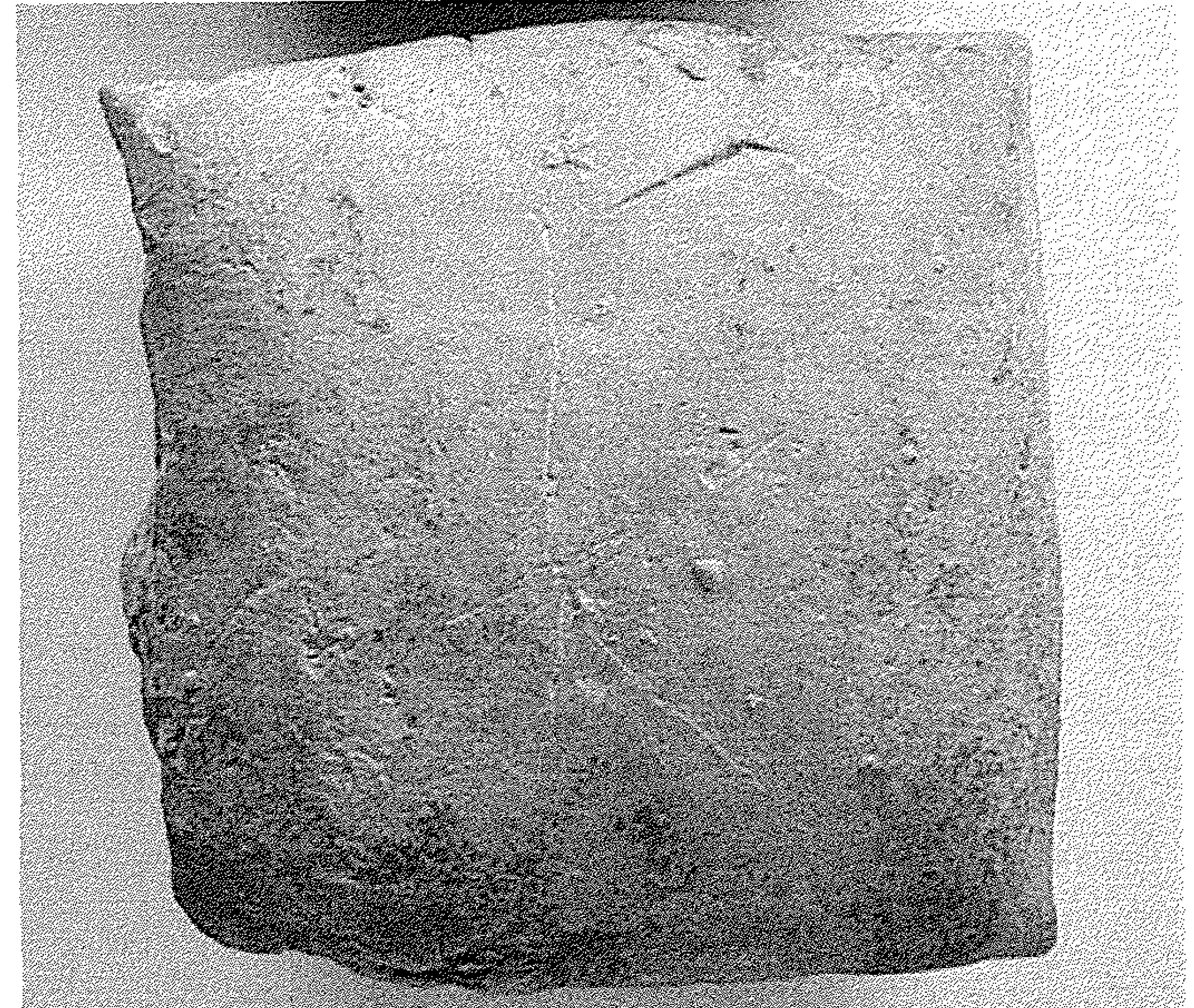
ومن خلال الترقي في الطبقة الاجتماعية، أصبح الخطاطون إداريين، ومن هنا حصلوا على ألقاب ذات مقام اجتماعي. وكان الخطاطون الحاصلون على ترقية جديدة يتفاخرون بمكانتهم، فمثلاً، بمجرد أن قام ملك ماري بترقية الكاتب "ياسيم سومو" قام هذا بمحو الختم الذي حمل لقبه السابق "كاتب" وحل محله لقب "حافظ الحسابات" واستمر آخرون في تلقيب أنفسهم بلقب "خطاط" حتى بعد حصولهم على مراتب أعلى، ولهذا لا يزال لقبهم الحقيقي مجهولاً.

كانت إحدى المهام الأساسية للكاتب هي كتابة الرسائل. وأرشيف ماري الذي يرجع إلى العصر البابلي القديم يقدم دليلاً قيمًا في هذا الصدد. وفي حالات معينة، كان يتم إملاء النص للكاتب فالعديد من رسائل الملك "سامسي أدو"، التي يتوعد فيها ابنه، من الواضح أن رجلاً غاضبًا جدًا هو الذي قام بإملائها، وهي بها جملاً غير كاملة الخ، ففي بعض الأحيان كان الملك يقوم بإملاء النقاط الرئيسية من الرسالة حيث أن بعض الألواح تحتوى على ملاحظات تم أخذها أثناء تلك الجلسات، وكانت هي أساس النص النهائي. ثم بعد ذلك قام الكاتب بتأليف الرسالة وإعادة قراءتها على سيده قبل وضعها في مظروف من الصلصال وختمها (شكل 1) وهذا النوع من العمل لم يكن يوكل به إلى أي كاتب، بل إلى شخص موثوق به بدرجة كبيرة، والشخص الجدير بهذا هو الذي يثق به الملك شخصيًا. وهناك دليل على هذا لأن ملك Ekallatum، الذي لم يرسل أخباره إلى أخيه لفترة طويلة، يلتمس العذر بغياب كاتم أسراره، وبالتالي لم يجد كاتبًا آخر يثق به في حاشيته. وكاتم أسرار (سكرتير) الملك ربما يتلقى الرسائل المرسلة إلى الملك من خدمه المدنيين وحكام الأقاليم، والدبلوماسيين الذين هم في مهمات خارجية الخ. وكان على الكاتب أن يفتح المظروف في وجود الملك ويقرأ نص اللوح. وفي حالات معينة، قام المرسلون بكتابة خطاب آخر إلى السكرتير الملكي لأجل أن يكون لدى السكرتير فكرة عن محتوى الرسالة التي سوف يقرؤها على الملك ويطلبون فيها من السكرتير أن يجذب اهتمام الملك إلى نقطة معينة وهذا النوع من الرسائل كان يشار للمرسل إليه بأن هناك هدية في الطريق إليه.

والخطاطون الأكثر تعليمًا كانوا متخصصين بالفعل. والأشهر هم الذين كانوا في خدمة ملوك الآشوريين أثناء الألفية الأولى قبل الميلاد. ولقد كانوا عرافين، وعلماء فلك ومنهم من كانوا مسئولين عن صحة الملك ولقد احتاجوا إلى استخدام كل معرفتهم الواسعة لحمايته.

وعلى الرغم من تخصصهم إلا أن كل الخطاطين والكتاب قد اعتبروا أنفسهم مستودعات لرأس الحكمة ذاتها فلقد اعتقدوا أن مهمتهم هي تحديد الآيات في الكون والتي أرسلتها الآلهة ولصد أي شر كان من الممكن أن يحل بالملك .





شكل (4) نموذجان من الألواح الخالية من الكتابة التي كان يعاد استعمالها. القرن الثامن عشر ق.م، قصر في ماري Mari



شكل (5) قطاع في لوحة مسمارية انشطرت إلى نصفين ويظهر كيف أنها تتكون من شريط من الطمي طوّى عدة طيات فوق بعضها. القرن الثامن عشر ق.م قصر في ماري Mari



شكل (6) لوحة في طور اعادة التشكيل القرن الثامن عشر ق.م قصر في ماري Mari

كانت النصوص التقليدية من الفترات السابقة يتم نسخها في الفترات البابلية الجديدة وفي عصور الآخيمننيين والسلوقيين حتى عصر البارثيين. وأحدث نص مسماري تم العثور عليه يرجع إلى 74 قبل الميلاد. ولم يوجد نص من بلاد ما بين النهرين يمدح مهنة الكاتب، كما وجد في مصر، إلا أنه لا شك في أن الكتاب قد تمتعوا بمكانة متميزة فبعض الملوك قد تفاخروا بإتقانهم للكتابة المسمارية واعتبروا أنفسهم "ملوكا علماء". وأحدهم كان الملك شولجي Shulgi، ملك أور Ur، الذي حكم في نهاية الألفية الثالثة، ومؤخرًا كان أشور بنيبال Assurbanipal ملك الآشوريين وكان هناك ميل معين إلى جعل وظيفة الكاتب وراثية، إلا أن هذه ظاهرة شائعة في المجتمعات التقليدية وليست مقصورة على العلماء والمعلمين.

وعلى أية حال، فلقد أصبح من المألوف في الألفية الأولى أن تتم تسمية الشخص بمهنة والده. ومنهم "سين ليك أنيني" والمشهور بكتابته لملحمة جلجامش وذلك في النصف الثاني من الألفية الثانية.

ولقد أصبحت الكتابة في بلاد ما بين النهرين (بلاد الرافدين) رباطًا ذا قيمة بين عالم الآثار والمؤرخ أو كاتب التاريخ فمعظم الأدلة المكتوبة المتاحة لباحثي العصر الحديث قد تم إنتاجها من خلال الكتبة والخطاطين وبالتالي فطريقتهم في الحياة وكذلك العادات

والتقاليد والمعتقدات التي سيطرت على فن الكتابة قد أصبحت معروفة، على الرغم من احتمال وجود حذف أو تشويه للحقيقة، سواء عن طريق الصدفة أو بشكل متعمد ومن ثم فالكاتب يعمل كشاشة أو ستار يكشف ويصفي ولهذا السبب، فمن المهم أن نكون واعين بالتدريب الذي حصل عليه .

المدارس في بلاد ما بين النهرين

لسنوات عديدة، كان كل ما هو معروف عن المدارس السومرية (*éduba*) مبنيًا على نوادر من قبيل أن أحد الطلاب الذي كان يرغب في أن يكسب ود معلمه، يطلب من والده أن يدعوه إلى المنزل وبالفعل قام الأب بدعوة المعلم إلى منزله وقدم له العديد من الهدايا، وعليه فإن المعلم راح يمتدح خصال تلميذه. وهناك نص آخر يتحدث عن مشاجرة بين طالبين قاما باتهام بعضهما البعض بالجهل بكل المواد التي تعلموها في المدرسة، وبالتالي فهذا النص يقدم قائمة لهم ولقد تم العثور على وثائق من هذا النوع.

اعتبر بعض الباحثين أن هذه النصوص تثبت وجود المدارس كمؤسسات مستقلة للتعليم إلا أنه يبدو أنها قد اختفت في حوالي منتصف الألفية الثانية وحل محلها نقل المعرفة أو انتقالها داخل إطار الأسرة ويبدو أن هذا تطور مفاجئ تمامًا، لأنه على عكس ما كان متوقعًا.

وهناك بيانات ذات دلالة أخرجها فريق كان يعمل في الحفائر الأثرية، إلا أنه ينبغي توخي الحذر فغالبًا ما يتم الإعراب عن اكتشاف مبنى مدرسة على أنه اكتشاف "مثير" إلا أن بعض علماء الآثار قد اعتقدوا أنهم قد اكتشفوا مباني مدرسية في حين أنهم لم يكتشفوا هذا في الحقيقة والمثال الأشهر هو مثال الحجرة 46 في قصر ماري. فقد زعم أندريه بارو André Parrot أنها كانت حجرة مدرسية، لأنها كانت مليئة بصفوف من المقاعد المتوازية. وقد استنتج أن هذه المقاعد كانت لطلاب المدرسة، إلا أن الألواح التي وجدت في الحجرة لم تكن لها علاقة بتمارين المدرسة لأنها قد كانت سجلات إدارية. وفي الواقع، كانت الحجرة تستخدم لتخزين زجاجات الخمور التي كانت حوافها توضع بين الصفوف والمقاعد.

كشفت التنقيبات العديد من المواقع التي تعلم فيها الكتبة، مثل منزل "أور أوتو" في منطقة "تل الدير" ومن بين الألفي لوح التي تم اكتشافها في منزل كبير الكهنة في ثوب الحداد "جالاماه" (*gala-mah*) كاهن المعبودة "أنونيتوم" والذي يؤرخ بالقرن السابع عشر قبل الميلاد، تم اكتشاف مجموعة من 71 لوحًا حول صخرة منخفضة (غور) في منتصف الفناء. احتوت على تمارين أساسية لتعليم الكتابة المسمارية. ومثال آخر مؤكد هو المنزل رقم 7 في أور Quiet street وهو لعائلة من كهنة التطهير عاشت هناك من أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن الثامن عشر قبل الميلاد. ولقد تم العثور على ملفاتهم وأرشيفهم، وكذلك نصوص تشير إلى أن المنزل كان يستخدم لتدريب الكتبة.

ومن هنا فإن لقب "مدرسة" يبدو غير دقيق فهو يفرض طبيعة مؤسسية على المكان الذي تم استخدامه لتدريب الكتبة وهو أيضًا يفترض استمرارية معينة للمهنة في مكان معين. والدليل الأثري يقدم صورة مختلفة-لأن العلماء الذين علموا الكتبة الصغار في منازلهم، بداية من أطفالهم أولاً. ففي مجتمع تقليدي مثل مجتمع بلاد الرافدين، كانت معظم المهن تتعاقب من الأب إلى الابن وكان التدريب من خلال ممارسة المهنة وتعليم الكتبة الصغار يدخل ضمن هذا النوع من التعليم إلا أنه من خلال طبيعته الخاصة فإن له اختلافًا ذا دلالة تلقي لنا الضوء على هذه المواد التي كان يتعلمها التلاميذ عن المهن الأخرى وفي هذا أنه قد ترك وراءه دليلاً مكتوبًا. فالتمارين التي كتبها الكتبة الصبيان قد قدمت لنا أهم نصوص الشرق الأدنى القديم.

كان أول شئ يتعلمه الكاتب هو كيفية الإمساك بالقلم بشكل صحيح والتمارين التي تدل على هذا أحيانًا يشار إليها بمصطلح العصور الوسطى Probatio calami ثم بعد ذلك كان على الطلاب أن ينسخوا الأبجدية المقطعة، بداية من قوائم العلامات-إن الحروف الأبجدية للكتابة المسمارية هي سلسلة تسمى"a - a . me - me" وفي البداية أتت أبسط العلامات وتم إتقانها، "A, Ku. ME"والتي تكررت في مجموعات عديدة، وبعد هذا، تم إدخال علامات جديدة. ولقد استمر هذا مع سلسلة "tu - ta - ti" التي بنيت على المبادئ الصوتية وليس المرئية. وكل حرف ساكن كان معه أحد الحروف المتحركة الثلاثة وكانت أول خطوط التمرين هي كالآتي: *tu / ta / ti, nu / na / ni, bu / ba / bi*.

وهكذا بعد أن يتعلم الطالب العلامات، فإنه يتقدم إلى حالات النطق المختلفة والتي تصاحب العلامات. وكان هذا هو هدف السلسلة المسماة بـ "Proto-Ea" والتي تتكون من جدول تم تجميع العلامات فيه معًا على أساس شكلها ويتم تكرارها كثيرًا بكل الطرق المختلفة لقراءتها. وبالتالي، فالعلامة KA يمكن قراءتها مع الأصوات Ka ,inim ,zu وهكذا.

بعدما يتم إتقان الحروف المقطعية، تجيء قوائم الكلمات، وكانت دراسة الأسماء اللائقة إحدى المهام الأولى التي واجهت الكتبة الصغار، وسميت قائمتها inanna-tesh وهو الاسم الأول في القائمة الأولى للأسماء اللائقة واعتمدت هذه القائمة على المعرفة السابقة للطالب بها، وكذلك على حقيقة أنه في الدولة السومرية بالأضافة إلى الأكادية كان لأسماء الناس معان. والكلمات التالية كانت تسمى *lú = sha* وقد احتوت على ألقاب وأسماء المهن والأعمال وهذه القائمة ترجع إلى البدايات الأولى للكتابة المسمارية، ولهذا السبب، كانت قديمة إلى حد ما بالنسبة للوضع الحقيقي للعصور البابلية لأن بعض الألقاب التي تحويها لم تعد تستخدم، وكان هناك أيضًا قوائم لأسماء الأماكن وشئ يعتبر أحيانًا كنوع من دائرة المعارف مثل سلسلة *HAR*-ra = *hubullu*، وهناك قائمة بكل أنواع الحيوانات، والنباتات، والأشياء، وهكذا وهذه القوائم للأسماء هي دليل على "معرفة الأشياء" التي تم تفسيرها على أنها مماثلة للمجتمعات التقليدية (شكل 7).



شكل (7) نموذج من تدريبات مدرسية : قائمة طويلة بأسماء الآلهة المسجلة في منزل الكاهن إسكودوم، القرن الثامن عشر ق.م ماري Mari

وهناك قوائم أخرى مثل:
"izi = *ishatu*" "diri = *atru*" و"ka - gal = abullu" قام الطلاب بنسخها.

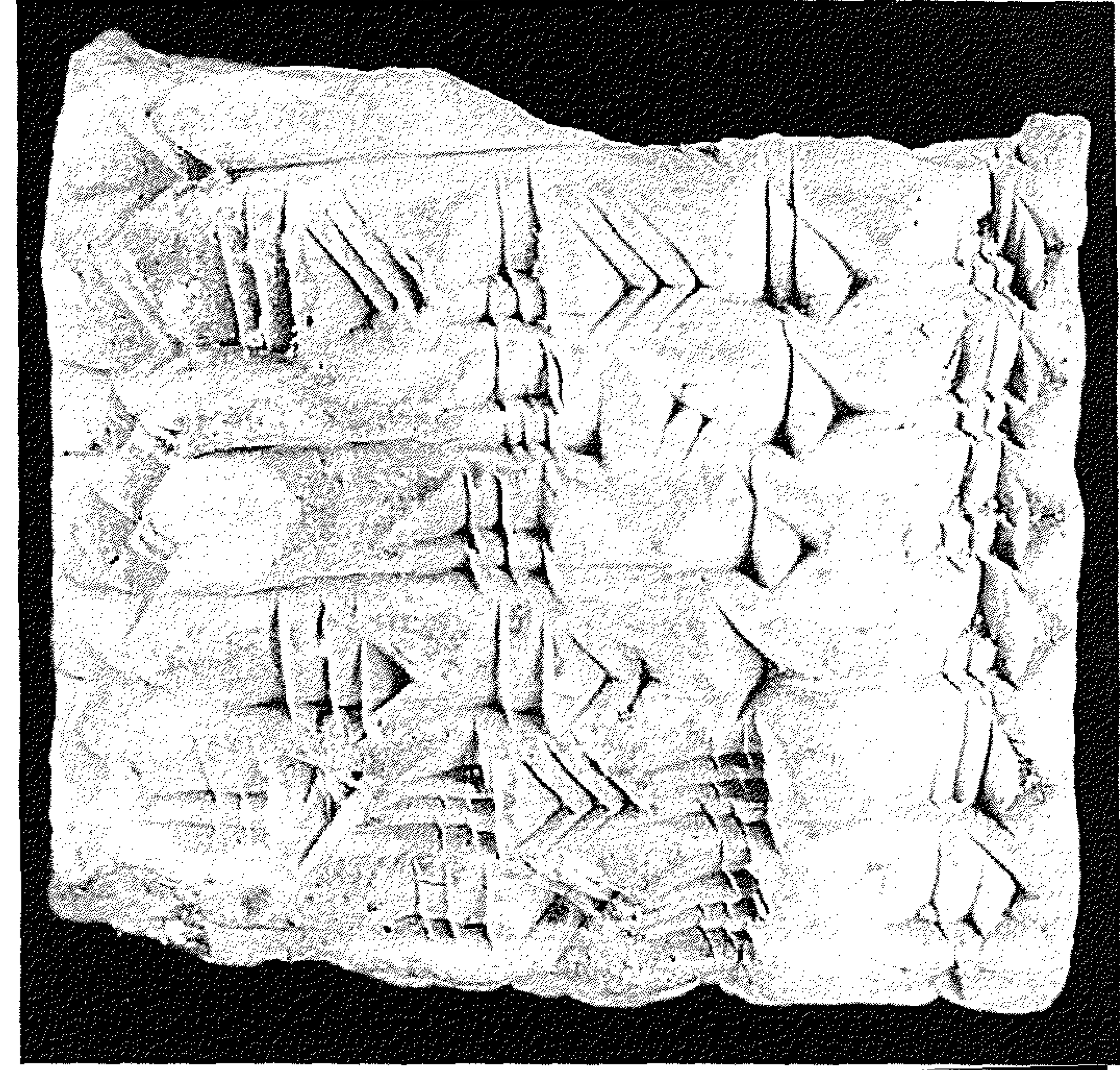
وعند هذه المرحلة يعتبر الكاتب الصغير ماهرًا بدرجة كافية لأن يبدأ في نسخ نصوص حقيقة وهذه النصوص كانت مكتوبة بالسومرية وفى ذلك الوقت لعبت السومرية دروًا مشابهًا لدور اللاتينية في أوروبا الوسطى أو الحديثة. ووجود بنية للأدب السومرى أثناء العصر البابلي لم يكن نتيجة لرغبة نبيلة في إنقاذه من النسيان، بل لحقيقة أن معلمي المدارس قد احتاجوا لمقتطفات مناسبة من أعمال عظيمة تكون تحت تصرفهم. والتمارين الأولى قد تكونت من نسخ لجمل تشبه الأمثال، ونصوص لها ميزة السهولة في التذكر وكذلك عدم طولها ومعظم كتابات التدريس وتمارينها كانت مكتوبة على ألواح محدبة تتراوح بين بوصتين وثلاث بوصات من حيث مساحة القطر. أولاً يكتب المعلم ثلاثة أسطر لمثل ما ينسخه الطالب من بعده. ثم بعد ذلك يصبح التمرين أكثر تعقيدًا وبعد أن يكتب المعلم المثل على الوجه الأول للوح فإن على الطالب أن يعيد كتابته من الذاكرة على الوجه الآخر للوح ولقد وجدت مئات من هذه الألواح كان من الصعب فيها أن نميز بين اليد المتمرسة للمعلم من اليد المهتزة والمخطئة أحيانًا للطالب .

وبعد هذه المرحلة جاء نسخ المقتطفات القصيرة، ثم القطعة ثم المؤلفات كاملة. وأحيانًا كان المعلم يملى النص وكان على الطالب أن يكرره أولاً شفهيًا ثم يكتبه. وفى حالات أخرى كان الطالب يأخذ مخطوطًا يدويًا وكان عليه أن ينقله على لوحة خاصة. وأنواع النصوص التي نسخت بهذه الطريقة كانت كثيرة جدًا ومختلفة في طبيعتها: أولاً كانت هناك نصوص توصف بـ"أدب" الأساطير والملاحم (الملحميات)، والترانيم والمناظرات الخ. ولقد اشتمل المنهج أيضًا على نسخ الخطابات المكتوبة بالسومرية، وخاصة الخطابات التاريخية وهذه هي الطريقة التي وصلت بها مراسلات ملوك معينة إلينا وخاصة مراسلات ملوك الأسرة الثالثة لأور ur وكذلك ملوك لارسا Larsa.

ولقد احتاج كتبة المستقبل إلى تعلم العبارات القانونية اللازمة لكتابة العقود. وهذا كان هدف سلسلة تسمى Ana ittishu التي ربما تكونت في نيبور Nippur في العصر البابلي، على الرغم من عدم العثور على مخطوط من هذا النوع يرجع إلى هذا العصر. وبعض نسخ قانون *Lipit- Ishtar* يبدو أنها عمل لناسخ من الطلاب ويوجد أيضًا العديد من نماذج العقود فهناك طالب شاب قد تفاخر لصديقة بأنه كان قادرًا على كتابة "عقود الزواج وعقود الشركة وأعمال بيع المنازل، والحقول، والعبيد وعقود زراعة النخيل وحتى الألواح" الخاصة بعقود التبني. وتدريب الصبية قد شمل أيضًا نسخ النصوص التذكارية الملكية. وهذه الحقيقة موثقة بشكل جيد في نيبور Nippur حيث العديد من النسخ التي تخص النصوص القديمة من العصر البابلي القديم (التي تؤرخ بأور الثالثة) تم العثور عليها وكانت مكتوبة على التماثيل ومعروضة في الفناء العظيم في المدينة Ekurr. وكان هذا نوعًا من التمرين البابلي للنقش لأن الطلاب قد اعتادوا على احترام الشكل المضبوط الأصل ثم بعد ذلك يستمر التمرين في تحديث الكتابة فأحيانًا نجد إشارة إلى المادة الأصلية -وغالبًا تكون قد فقدت- وعليها تمت كتابة النقوش.

ولقد تم العثور على عدد معين من كتالوجات "الأعمال الكتابية والأدبية وبعضها عبارة عن مستودعات لمجموعات من النصوص المحفوظة في منزل عالم معين. وبالتالي فهي عنصر مهم في الاكتشافات الأثرية لأنها تعيد تكوين شكل الأدب السومرى إلا أن العديد من هذه الكتالوجات متكررة ولهذا فعلى الأرجح هي نوع من مقاطع من الدورات.

ولم يقتصر التدريس على الإكثار من أعمال الأدب والمواد المشابهة فالكتبة كانوا يحصلون على نوع من التدريب كان يعدهم لمهام مستقبلية أخرى فلم يكن كافيًا أن تتعلم من خلال حفظ الصيغة الصحيحة لكتابة صك توريث بل كان من الضروري أن تعرف كيفية تقسيم الأراضي حتى تتم عملية توزيعها على الورثة. وبالتالي كان الحساب (شكل 8) والأوزان والمقاييس ومسح الأراضي هي جزء من المنهج وهناك مواد أخرى قد تبدو في أول الأمر غير ملائمة، مثل الموسيقى والغناء، ولكنها قد تم تعلمها أيضًا. ولقد احتاج التلاميذ إلى معرفة الأنواع المتعددة للموسيقى ومذاهبها وأن يكونوا قادرين على غناء مؤلفات تسمى *tigi* أو*adab* .



شكل (8) لوحة حسابية، جدول الضرب، القرن الثامن عشر ق.م، قصر في ماري Mari

المكتبات في بلاد ما بين النهرين

يمكن تعريف المكتبة على أنها مجموعة مصنفة من الأعمال والمؤلفات وحتى قبل المكتبات اليونانية الشهيرة برجامون والإسكندرية، فإن الشرق الأدنى القديم قد امتلك تلك المجموعات وأحيانًا نجد أن كلمة "مكتبة" قد تم استخدامها بشكل سيئ في هذا السياق فالألواح التي تم العثور عليها في قصور إبلا Ebla وماري Mari لم تكن مكتبات بل أرشيف.

وعلى الجانب الأخر فإن مكتبة آشور بانيبال Assurbanipal في نينوي Ninive يبدو أنها تحقق هذا المعيار، فالملك الآشوري، الذي حكم في منتصف القرن السابع قبل الميلاد، قد جمع مجموعة في قصره تتكون من أكثر من ألف لوح مسماري، وكان يسمى "الملك المثقف" إلا أن هذا خطأ في التسمية فنوايا هذا الملك أشور-بانيبال Assurbanipal لم تكن نوايا جامع متعلم، بل أراد الملك أن يزود العلماء الذين هم مسئولون عن حمايته من أطباء، وعلماء فلك (عرافين وسحرة) بموارد كثيرة لكي ينفذوا عملهم وبدلاً من المكتبة التي نعرفها اليوم، فإن هذه المجموعة كانت ترسانة للصياغات السحرية الدينية التي تستخدم كأسلحة لحماية الملك، وهذا يفسر سبب أن المكتبة تحتوى على أدب بسيط جدًا (مثل الأساطير والملاحم) فلقد تم العثور على أربعين لوحًا فقط من هذا النوع مقارنة بعدد ضخم من الألواح التي تتعامل مع الكهانة والتعاويذ ... الخ ويوجد حوالي ثلاثمائة لوح للكهانة (عرافة، تفسير أحلام، وهكذا) وحوالي مائة لوح تتكون من "لعنات ودعوات" مثل دعاء القربان المقدس للتطهير من الآثام من خلال "الحرق" يغطى عشرة ألواح وتحتوي على عدد ضخم من الابتهالات.

وكان هناك مائتان من الألواح القاموسية المنقوشة وهذا العدد الضخم تفسره حقيقة أن الحضارة في بلاد الرافدين كانت مزدوجة اللغة ولقد اضطر الكتبة الناطقون باللغة الأكادية إلى تعلم اللغة السومرية، ولقد تم العثور على جزء من كتالوج مكتبة الملك أشور بانيبال Assurbanipal وهذا يظهر أن بعض الألواح قد أتت من منازل علماء بابل التي تمت مصادرتها منهم بعد حدوث ثورة في عام 648 قبل الميلاد.

ولقد جاء جزء آخر من المكتبات الآشورية الخاصة مثل مكتبة الكاتب الملكي Nabù-Zuqup-kèna ولقد تم نسخ ألواح أخرى لحاجات الملك وحاشيته.

وهذه الألواح تنتهي بسطور تشمل طبيعة العمل، ورقم اللوح إذا كان جزءًا من سلسلة، وما إذا كان اللوح ينتمي إلى مكتبة القصر، وسطور أخرى توضح أن ألواحًا معينة قد تم إيداعها في إيزيدا Ezida، معبد Nabù إله الكتابة وهذه الألواح تعتبر قرابين، مثل الكميات الكبيرة من الأسلحة التي كانت تقدم إلى Nergal إله الحرب والجحيم وبهذا يمكن تقديم الألواح عندما يختار الإله Nabù المفضلين له.

وهذه ليست حالة فردية من القرابين في شكل ألواح، فعندما تم العثور على الألواح ذات الأعمال الأدبية في المعابد، فقد ثبت أنها من إنتاج صغار الكتاب، ولقد اشتملت على إهداء إلى إله الكتابة وتلك الألواح التي كانت مهداه إلى إلهي الكتابة السومرية، Nisaba وHaya قد تم اكتشافها في المعبد الرئيسي لـ Shaduppum" تل الحرمل"، الذي يرجع إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد، وفى معبد Nabu في بابل، والذي يرجع إلى القرن السادس قبل الميلاد. ومسألة أن المعابد كانت تحتوى على مكتبات هو أمر جدلي، فالبعض يعتبرها نوعًا من الحفاظ على الثقافة السومرية إلا أن ذلك ربما يكون مبالغة. والأستاذ هيرمان.ف.هيلبريش Hermann V. Hilprecht (1859-1925) الألماني المولد وأستاذ التاريخ الآشوري والأستاذ بجامعة بنسلفانيا، الذي اكتشف نيبورNippur في أواخر القرن التاسع عشر قد أحدث إرباكًا حقيقيًا، فلقد زعم أن الألواح الأدبية العديدة والمكتوبة باللغة السومرية التي عثر عليها في تنقيباته تنتمي إلى مكتبة في معبد Ninurta وفى الواقع، فهذه الألواح هي مجموعة لمخطوطات وجدت في منزل الكاتب والكاهن الذي عاش بالقرب من المحراب الذي يخدمه، ونفس الشيء بالنسبة للاكتشافات التي حدثت في بعض المواقع الأخرى، مثل أور Ur وفى تلك الحالات لا نستطيع أن نقول أن هذه الموجودات تدل على مكتبة، بل هي مجموعات من المخطوطات، ولكن الألواح تخزن في سلال من البوص، ولم يكن مفهوم العنوان موجودًا في ذلك الوقت، ولهذا تمت فهرسة الأعمال من خلال السطور الأولى، وهو عمل مستخدم في التوراة العبرية ومستمر إلى اليوم .

ومع هذا، فهناك اكتشاف حديث يبين أن "مكتبات المعابد" كانت موجودة بالفعل، ففي عام 1985 اكتشف عالم الآثار العراقي W.al-Jidr، أثناء عمله في معبد Ebabbar في Sippar حجرة صغيرة

نسبيًا تحتوي على مكتبة أصلية، وكانت ثلاثة جدران للحجرة عليها أرفف مصنوعة من الصلصال الخام، ويبدو أن هذه المكتبة كانت في العصر البابلي الحديث وظلت تستخدم في الفترة الفارسية الأولى (529 قبل الميلاد) ولقد حوت نسخًا لنصوص تاريخية، وقوائم للكلمات، والترانيم والصلوات... الخ والكهنة الذين أنشأوا هذه المكتبة واستخدموها لم يكونوا فقط علماء بل إنهم أيضًا كانوا أدباء على مستوى جيد وذوقهم ينكشف بشكل خاص في نص أسطورة Atra–hasis وهى إحدى الروايات البابلية عن قصة الطوفان .

المراجع

1- CHARPIN, D., *Le Clergé d'Ur au siècle d'Hammurabi,* Genève - Paris, 1986.

2- CHARPIN, D., *«Correction, ratures, annulation: la pratique des scribes mésopotamiens»,* dans R. Laufer éd., Le Textes et son inscription, Paris, 1989, p. 57-62.

3- CHARPIN, D., *«Les bibliothèques des palais de Ninive»,* Les Dossiers d'archéologie, 171, 1992 p. 68-71.

4- CHARPIN, D., *Lire et écrire en Babylonie ancienne,* coll. Florilegium marianum, Paris (sous presse).

5- CHARPIN, D., et HOUT, J.-L., *«Sippar, une bibliothèque retrouvée»,* Le JOANNES, F., (éd), *«Les phénomènes de fin d'archives en Mésopotamie»,* Revue d'assyriologie, no 89, 1995.

6- VEENHOF, K.R. (ed), *Cuneiform Archives and Libraries,* Leyde, 1986.





شكل (١) مري روكا، المعروف بمري، مصطبة من الأسرة السادسة بسقارة.

الكتابات في مصر القديمة

بقلم **باسكال فيرنو**

ترجمة **خالد داوود**
مراجعة **محمد مشرف خضر**

ميلاد الهيروغليفية


لقد صار أمرًا مقررًا أن الكتابة ظهرت على ضفاف النيل قبل ميلاد الدولة الفرعونية التي يتحدد قيامها بحوالي 3000 ق.م مع ذلك الاتحاد الذي جمع كلا من مصر العليا ومصر السفلى في كيان واحد تحت قيادة الملك مينا-مؤسس الأسرة الأولى الذي أعطاه بعض المؤرخين اسم الملك نعرمر أو الملك عحا. وفي الواقع أنه لمدة قرنين على الأقل من هذا التاريخ خلال مرحلة ما قبيل الأسرات، فإن الهيروغليفية كانت مستخدمة في مملكة مصر العليا (شكل 2)، مكتوبة على بعض الأدوات المكتشفة في منطقة أبيدوس، في جبانة الملوك الذين شكلوا ما يعرف باسم "الأسرة صفر" ويمكن القول بأن خلق الكتابة في معناها الحقيقي كنظام رمزي مرئي للكلمة المنطوقة إنما كان رغبة في تخليد شخص الملك بذكر اسمه مقروناً برموز القوة وبخاصة السرخ (serekh) وهي واجهة القصر يعلوها الإله حورس الصقر 𓅃. وبدارسة العلامات التي ظهرت على أدوات عصر ما قبل الأسرات نتبين تطورًا قد حدث وأدى إلى دخول أسماء ملوك الأسرة صفر شيئًا فشيئًا داخل هذا الرمز الذي كان ينقش فارغًا في السابق.

الكتابة الهيروغليفية في الحضارة الفرعونية

لم تنتشر الكتابة بمجرد اختراعها، كما لم تكن مستخدمة في كافة أنواع التسجيلات. إذ كانت الكتابة حتى نهاية الأسرة الثانية مستخدمة في حدود ضيقة حيث كتبت بها تعليقات كثيرة وأسماء أعلام وأسماء الأدوات والإشارات النوعية والعددية... الخ، مكونةً ما يمكن أن نطلق عليه "عناوين". بداية من عهد الملك زوسر (2700 ق.م) الذي بنى مقبرته المعروفة باسم الهرم المدرج، ظهرت النصوص المترابطة المكونة من جمل مركبة ومن هنا انطلقت الكتابة إلى مختلف القطاعات في الحضارة الفرعونية وكانت تستخدم في الحياة اليومية، في المراسلات وفي الإدارة وفي الوثائق القانونية



شكل (2) جزء من قارة تحمل اسم الملك "سخن" (قاعا أوكا) من مرحلة ما قبل الأسرات. Inv. E 29885، متحف اللوفر، باريس.



شكل (3) عتب من عهد سنوسرت الثالث، يصور الملك وهو يقدم قرابين إلى الآله منتو، سيد مقاطعة طيبة، Inv. E 13983، متحف اللوفر، باريس.

وفي الكتابات الفكرية والدينية على جدران المعابد والأبنية الملكية والجنائزية وكذلك في وثائق السير الذاتية والشعائر الدينية والتعاويذ السحرية.

أما بالنسبة للأعمال الأدبية والنصوص العلمية كالبحوث الطبية والرياضية ... الخ، فلم تكن معروفة قبل عصر الدولة الوسطى (بداية الألفية الثانية) ويشير بعض العلماء إلى أنه في حالة النصوص الأدبية فقد كان ذلك أمرًا متوقعًا ذلك لأن المصريين القدماء استمروا في تناقل هذا النوع من الأدب شفويًا ولم يقوموا بتدوينه قبل عصر الدولة

الوسطى. أما في الحالة الثانية، حالة الأعمال العلمية فربما كان هناك مرحلة انتقالية من النظام القديم من حيث كانت تقدم المعرفة العلمية في صورة جدول أو رسم بياني فيه الكثير من الصيغ التي جمعت معًا، إلى مرحلة متقدمة للمحاكاة أو النقاش.

ولقد أثبتت الهيروغليفية عدم مناسبتها لاستخدامات الحياة اليومية لذا اخترعت الأشكال المختصرة أو الكتابة المختزلة (كتابة سريعة) التي قامت على أساس استخدام بعض خطوط بسيطة للعلامات الهيروغليفية التي فيها ربما تم تشبيك بعضها في بعض



شكل (4) أوستراكا (شقفة فخارية) منقوشة بنص يشرح كيف يتم فتح النافذة وغلقها، Inv AE/E 23554، متحف اللوفر، باريس.

بواسطة الخطوط الممدودة التي تجمع عدداً من العلامات في خط واحد. ولهذا كان من الممكن كتابة نصوص طويلة بسرعة كبيرة. ولقد قسمت الكتابة المختزلة إلى نوعين :

-**الهيراطيقية:** هي نوع من الكتابة المختزلة ظهر في الدولة القديمة واستمر حتى العصر الروماني. وكان يستخدم للكتابة الدنيوية (شكل4)، كالكتابة الأدبية والأعمال العلمية وتسجيل النصوص اللادينية العلمانية وأحياناً الكتابات المقدسة كبديل للهيروغليفية (شكل 5). إن هذا الاسم أطلق عليه خطأ، لأن كلمة هيراطيقي يعني "مقدس" وهو اسم أطلقه اليونانيون على هذا الخط عندما حل الخط الديموطيقي محل الهيراطيقي في الاستخدامات اليومية (شكل 6)

-**الديموطيقية:** هي الاسم الذي استخدم ليصف مرحلة من مراحل اللغة المصرية وهي في الوقت نفسه اسم للكتابة المختصرة التي كتبت بها. وقد ظهرت في نهاية المئوية السابعة ق.م واستمرت إلى بداية القرن الخامس الميلادي وبدايةً كان استخدامها قاصرًاعلى الحياة الدنيوية ثم تدريجيًا أصبحت تستخدم لتوثيق النصوص الدينية وكذلك في كتابة النقوش الدينية، ذلك لأن صيغًا قليلة أو علامات كانت كافية لتسجيل التعاليم الدينية (شكل 7).

وكان اتجاه هذين النوعين من الكتابات المختزلة من اليمين إلى اليسار. وإلى حد بعيد فقدت تلك الصور التي مثلتها هذه الكلمات كثيرًا من مجازيتها وكان هذا هو الثمن المدفوع، من أجل سهولة أكثر في الاستخدام.

المتوارث والمندثر من الهيروغليفية في العهدين اليوناني والروماني

إن وجود تلك الكتابة المختصرة المذكورة آنفًا لم يؤد إلى ترك الهيروغليفية فقد ظلت مستخدمة بالرغم من اضمحلال الدولة الفرعونية وانتهائها بغزو الاسكندر الأكبر (330 ق.م). منذ ذلك العهد فصاعدًا كانت مصر تحكم بواسطة حكام أجانب من أصل يوناني بدايةً مع البطالمة ثم الرومان بعد ذلك. ومع ذلك استمرت الديانة المصرية القديمة ومعها استمرت الهيروغليفية التي كانت وسيلة التعبير عنها. وقد استمرت المعابد تُزَيَّن بمناظر ونصوص مصرية قديمة مطابقة للمعايير التي عبدت فيها المقدسات بواسطة الفرعون الذي كان إما أحد الحكام البطالمة أو الإمبراطور الروماني الحاكم مسجلاً اسمه داخل الخرطوش الملكي المصري القديم. وقد استمر كتابة الأشكال الهيروغليفية والنقوش طبقاً للأسس والقواعد التي أُرسيَت بالفعل قبل ثلاثة آلاف سنة. وحتى التعليقات بالأحرف اليونانية على اللغة المصرية القديمة المعاصرة لها والتي تطورت بصورة سريعة بعد عدة محاولات فاشلة بداية من القرنين الثالث والرابع قبل الميلاد لم تسبب توقف استعمال الهيروغليفية كنظام كتابي. ولم تختف الهيروغليفية تماماً إلا عندما أصبحت المسيحية هي الديانة الرسمية في عهد الإمبراطورية الرومانية ومنعت ممارسات العبادات الوثنية بمرسوم من الإمبراطور ثيودوسيوس الذي أعلن في عام 392م منع هذه العبادات، وكان هذا إيذانًا بنهاية هذا الخط المقدس، حيث تم إغلاق تلك المعابد التي خلدت الهيروغليفية،[1] تلك المعابد التي كرست لإلهة الديانة الفرعونية القديمة.

وقد كانت الهيروغليفية مصدر إلهام لنوعين من الخطوط: الأول هو المعروف بـ proto- sinaïtique نظام كتابي قام على خصائص القيمة الصوتية لبعض العلامات الهيروغليفية والتي كانت مستمدة من الحرف الساكن الأول لاسم الأداة التي من المفترض أن تمثله العلامة في اللغة السامية. إن المكتشفات الأثرية الحديثة لبعض المخربشات في الصحراء المصرية تشير إلى أن هذا النوع من الكتابة كان منتشرًا وربما إنها كانت أصل كل الأبجديات السامية القديمة وبطبيعة الحال أصل اليونانية والخطوط الأوربية.

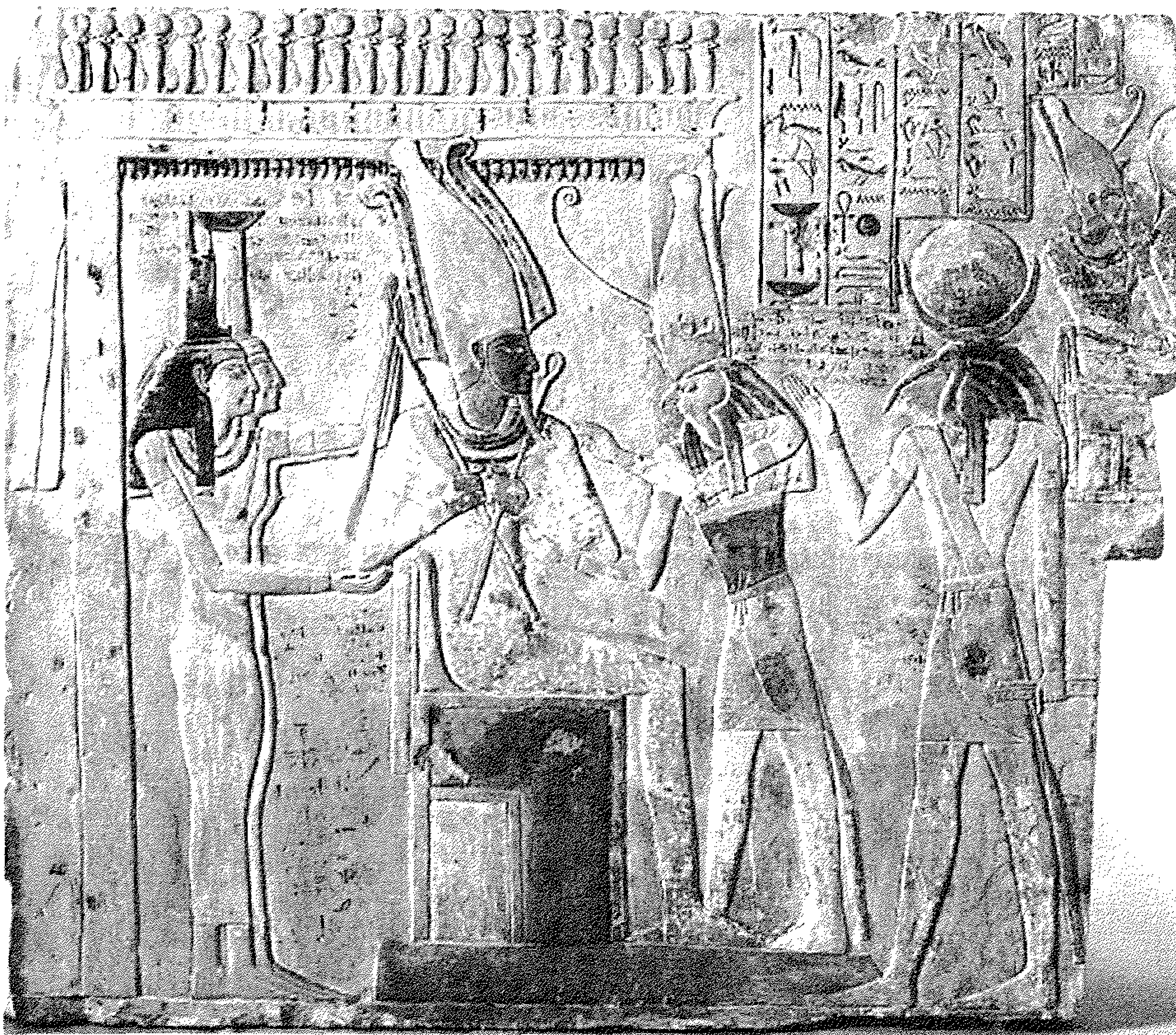
والخط الثاني الذي كان نتاج الهيروغليفية هو الخط المروي Meroitique وهو شكل كتابي استخدم بصفة خاصة لتدوين اللغة المنطوقة في مملكة مروي، فيما يعرف الآن بالسودان مستخدمًا العلامات الهيروغليفية أو الديموطيقية (القرن الثالث قبل الميلاد- القرن الرابع الميلادي).

شكل (5) كتاب الموتى الخاص بالملكة موت–نجمت، والتي فيها يظهر اسم الملك حريحور Inv. E 6258، متحف اللوفر، باريس.

إعادة اكتشاف الهيروغليفية

بعد إغلاق المعابد ظلت الهيروغليفية لأكثر من ألف سنة مدفونة تحت غبار السنين والنسيان. وكان لروما الفضل في إعادة الهيروغليفية للحياة مرة أخرى. وفي الواقع فإنه خلال عصر النهضة، اكتشف مجموعة الكاردينالات في روما –الذين أخذوا على عاتقهم عملية تنظيف المدينة وترميمها– عددًا من المسلات المصرية التي أحضرت إلى روما في عصور سابقة قديمة وتركت هناك. ومن ثم قاموا بترميمها وإصلاحها وبقيت النقوش التي تغطي هذه المسلات تتحدى حكمة أعظم العلماء، ومن ثم بدأ جدل واسع استمر لأكثر من قرنين من الزمان، حول ثلاث نظريات متضاربة:

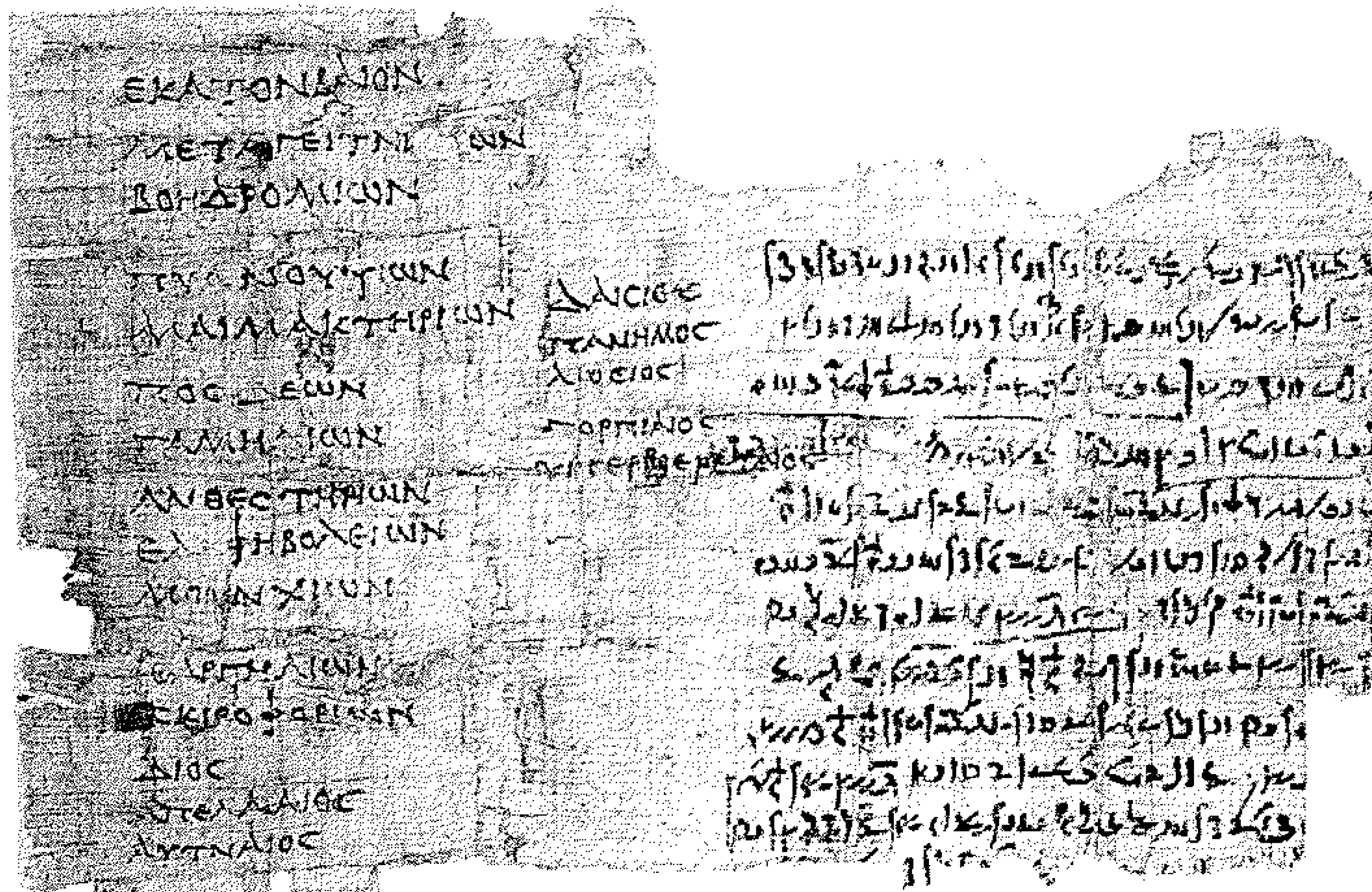
النظرية الأولى التي عرفت بالنظرية "الرمزية (الأسطورية)"، اعتبرت فيها الهيروغليفية رموزًا تتجلى عنها الأسرار. هذا الاعتقاد وجد على أساس أبحاث قديمة (أثرية) مثل مؤلف الهيروغليفية (Hieroglyphica)



شكل (6) مقصورة أمنوحتب –هناك نص هيراطيقي في اليسار فوق شكل الآلهة إيزيس– بجانب نص هيروغليفي فوق الإله تحوت (على الجانب الأيمن). Inv. 31010-3 المتحف الوطني، برلين.

الذي ألفه هورابللون، تلك المخطوطة التي أعيد اكتشاف نصها خلال القرن الخامس عشر الميلادي. وكان هورابللون قد تعلم من محدثيه ومخبريه المعنى الحقيقي لبعض العلامات الهيروغليفية أو مجموعات العلامات الهيروغليفية. وشرح هذه العلامات على أساس خيالي وتوقعات رمزية مجازية. ألهمت هذه التفسيرات عصر النهضة بعض التقاليد العلمية التي تبناها رجل الدين الألماني كيرشير(Athanasius Kircher).

النظرية الثانية وهى التي يطلق عليها "النظرية الفلسفية"، وقد تبناها بعض الفلاسفة أمثال ليبنز Karl Leibniz، وكانت ترى في الهيروغليفية المصرية نظامًا لنقل الأفكار يحتضن الحلم بشكل عالمى للكتابة من خلاله يمكن تناقل الأفكار دون الحاجة إلى وجود لغة.



شكل (8) بردية باليونانية (العمود الأيسر والأوسط) وبالديموطيقية (العمود الأيمن) Inv. N 2328، متحف اللوفر، باريس.

أما النظرية الثالثة فهي "النظرية التاريخية"، وكانت ترى في الهيروغليفية كتابة كغيرها وأنها سجلت من خلال المصطلحات التصويرية اللغة الفرعونية. وكانت هذه النظرية هي الأصح وقد حققت نجاحًا كبيرًا في القرن الثامن عشر وقد زكيت بجدارة خلال القرن التالي عندما أعلن جون فرانسوا شامبليون في رسالته إلى السيد dacier في عام 1822 أنه استطاع اكتشاف قواعد هذه الكتابة وشرح كيفية حل طلاسم الكلمات الأولى. وكان هذا النجاح ممكنًا بفضل حجر رشيد الذي كُتب بلغتين مختلفتين، بالإضافة الجهد الكبير لعدد من الباحثين أمثال Thomas Young والذي كان يتقن القبطية آخر أشكال اللغة المصرية القديمة والتي كانت لغة اقامة الشعائر الخاصة بالمسيحيين المصريين. على أية حال لم يكن هذا النجاح العمل ليتحقق بدون العمل الشاق وعبقرية شمبليون.



شكل (7) الجزء الأعلى من تمثال أحمس مسجل عليه نقوش ديموطيقية، Inv. 14460، المتحف الوطني، برلين.

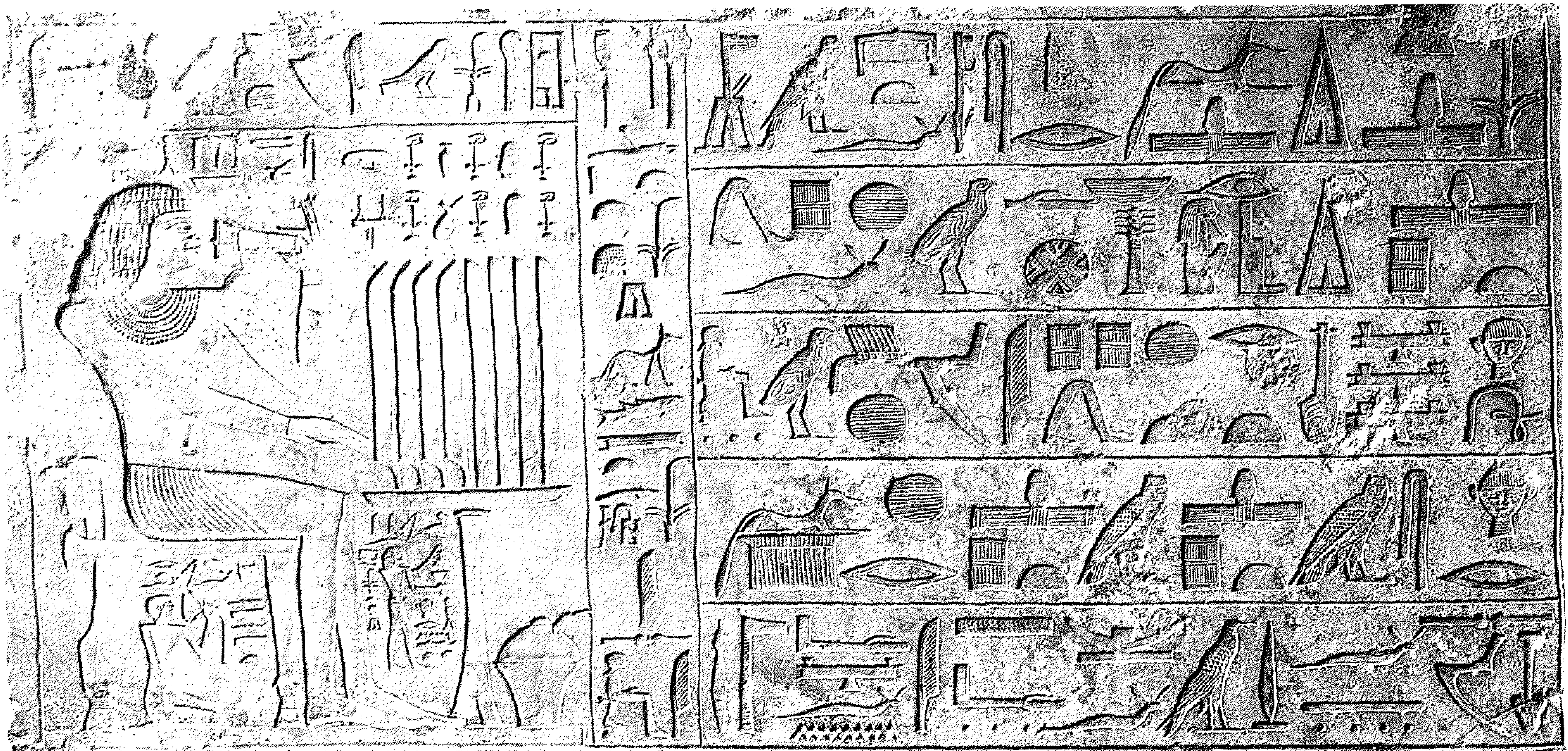
إن السبب وراء هذا الوقت الطويل في حل طلاسم الكتابة الهيروغليفية، ووصعوبة إيجاد مفاتيح لحل هذه اللغة، هو النظام المعقد التي كتبت به هذه اللغة وكانت هذه الصعوبات وراء الوقوع في الأخطاء وسببت في التخبط والأرتباك بين هؤلاء الذين تطلعوا إلى حل طلاسم هذه اللغة. ولكن المهم عند محاولة قراءة الهيروغليفية أن يدرس الشكل الخارجي للعلامة ويُدرِس كيف تتوافق هذه العلامة في نظام نطق اللغة المصرية القديمة.

القواعد الأساسية للهيروغليفية

مظهر الكتابة الهيروغليفية وشكلها

إن الذي جعل من الهيروغليفية موضوعًا شائقًا للغاية وساعد كذلك ولو بشكل جزئي على غموضها هو أنها كانت كتابة تشكيلية. فالعلامات هي صور يمكن التعرف عليها على الفور حتى أنه يمكن لغير المتخصص في مجال المصريات التعرف عليها (شكل 9). في نظام الكتابة الغربي، العلامة لا تمثل شيئًا إلا نفسها فعلى سبيل المثال الحرف m يمثل فقط النطق M واسمها ليس له معنى مميز أو جوهري. ولكن على الناحية الأخرى فإن العلامة الهيروغليفية 𓅓 التي تستخدم للتعبير عن الصوت m (م) هي صورة يمكن لأي شخص أن يتعرف عليها كطائر من أنواع الطيور هو البومة. وبصفة عامة فقد مثلت الهيروغليفية أدوات الحياة اليومية في عالم الفراعنة وقد تضمن هذا الأشخاص في أوضاع مختلفة وأجزاء من الجسم البشرى والحيوانات كبيرها وصغيرها وكانت الحيوانات من الأنواع الأفريقية التي عاشت في البيئة المصرية القديمة، مثل: التماسيح وأفراس النهر والأسود والنمور بالإضافة إلى الحيوانات التي اندثرت قبل قيام الدولة الفرعونية مثل الزراف، والفيل، وقردة البابون، وغيرها، وكذلك استخدمت أجزاء من الحيوانات، بالإضافة إلى النباتات والسماء، وعناصر الطبيعة، وعناصر البناء والمعمار ومجموعة كبيرة من الأدوات الدينية والأدوات الدنيوية. يوجد علامات تجريدية قليلة جدًا ولكن الخيال أيضًا أضاف إلى مجموعة العلامات خاصة في تصوير الآلهة والإلهات.

كان الانتقال وتحويل الأدوات الحقيقية إلى علامات هيروغليفية، يتم طبقًا لتقاليد وأحكام الفن المصري القديم، فالأداة لم تكن تُرسم كما لو أنها ترى بواسطة مشاهد يقف في موقع معين كما هو الحال في التقاليد الغربية، ولكن رسمت بطريقة تبين أهم خصائص هذه الأداة حتى إذا كانت رؤيتها من زاوية مقابلة، على سبيل المثال الوجوه الآدمية كانت ترسم من زاوية جانبية (مع وجود استثناءات قليلة) بينما الجزء السفلى من الجسم كان يرسم من منظور أمامي وأسفل الجسم كان يرسم من منظور جانبي. وفي الواقع أن الهيروغليفية هي صور وهذا يتضح بجلاء في المناظر التي تظهر فيها الأداة كصور وكعلامة كتابية. على سبيل المثال المنظر المصور في (شكل 10) نفس الأداة -الفخذ البقرى موضوع على طبق فخاري-



شكل (9) عتب لشخص يدعى إسي Inv. E 14329 متحف اللوفر، باريس.



شكل (10) الفرعون تحتمس الثالث مصور على اليمين راكعًا مقدمًا فخذًا بقريًا على طبق فخاري للإله آمون الذي صور جالسًا على اليسار، معبد الكرنك.

استخدم في كل من المنظر العام والذي يظهر فيه الفرعون الراكع تحتمس الثالث يمسك بهما مقدمًا إياهما قربانًا إلى الآله أمون وكذلك استخدمت كعلامة كتابية ( ) في النص العمودي المنقوش بين شكلي الفرعون والإله.

هكذا إذا كانت الهيروغليفية هي صور، فكيف يمكن التمييز بين النص والصورة؟ الإجابة عن هذا السؤال، أنه لكي يمكن استخدامها كعلامات كتابية، تتحول الصور إلى علامات هيروغليفية بشرط فرض ثلاثة قيود.

أول هذه القيود يختص بحجم العلامة، فحجم العلامة ليس له علاقة بحجمها الطبيعي. فعلى سبيل المثال، علامة حشرة الجدجد عند استخدامها كعلامة كتابية فإنها تأخذ نفس المساحة التي تأخذها العلامة الكتابية التي تمثل فرس النهر ! الحظر المفروض على الحجم يمكن استيعابه بسهولة، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار، العناصر الكثيرة المختلفة المستخدمة كعلامات واختلاف أحجامها في الطبيعة؛ فكتابة هذه العلامات بنسبها الطبيعية كان سيتطلب مساحات واسعة كتلك المتوفرة للمناظر. فهكذا إن لم يتم تصغير هذه

الصور عند استخدامها لعلامات كتابية فكان من الصعوبة قراءتها..

ثاني هذه القيود يهتم بإبراز الشكل الجمالي المتناسق للعلامة، فكان لابد من التأكد أن المساحة المخصصة لكتابة نصٍ ما، توزع فيها العلامات بشكل متناسق ومرتب فالعلامات الهيروغليفية لم ترتب في شكل صفوف كنباتات الحديقة، ولكن يتم ترتيبها بناء على أشكالها داخل مربعات كتابية، مربعات تصويرية (شكل11) فعلى سبيل المثال تتابع العلامات:



التي تمثل الجملة التالية "الأراضي التي يمتلكها" سوف تظهر في شكل ثلاثة مربعات كتابية كما يلي:



لذا فيمكن تفهم القيمة العملية لهذا الأسلوب الموفر للمساحات. فالقاعدة العامة أن يتم ترك أقل مساحات فارغة من الكتابة، نظريًا فقط المساحات القليلة بين العلامة ونظيرتها، حيث إن الكتابة الهيروغليفية ليس فيها علامات فصل بين الكلمات أو الجمل.(2)

ثالث هذه القيود يتمثل في اتجاه العلامات. فالقاعدة أن العلامات الهيروغليفية سواء تلك التي لا تتسم بالبناء المتناسق أو تلك الممثلة للإنسان والحيوانات تأخذ نفس الاتجاه. فالعلامات في نصٍ ما يجب أن تأخذ نفس اتجاه العلامة الأولى التي يبدأ بها النص والتي منها يجب أن تبدأ قراءة هذا النص، هذا الحظر أو القيد يعطي للنص شكلًا مُوحَّدًا متناسقًا من الناحية الكتابية خاصة أن النصوص الهيروغليفية يمكن ترتيبها في أربعة اتجاهات مقروءة.

1 - في خط أفقي من اليمين إلى اليسار؛

2 - في خط أفقي من اليسار إلى اليمين؛

3 - من أعلى إلى أسفل في كتابة عمودية حيث تقرأ الأعمدة والعلامات داخل مربعات من اليمين إلى اليسار؛

4 - من أعلى إلى أسفل في كتابة عمودية. والأعمدة والعلامات داخل مربعات تقرأ من اليسار إلى اليمين؛

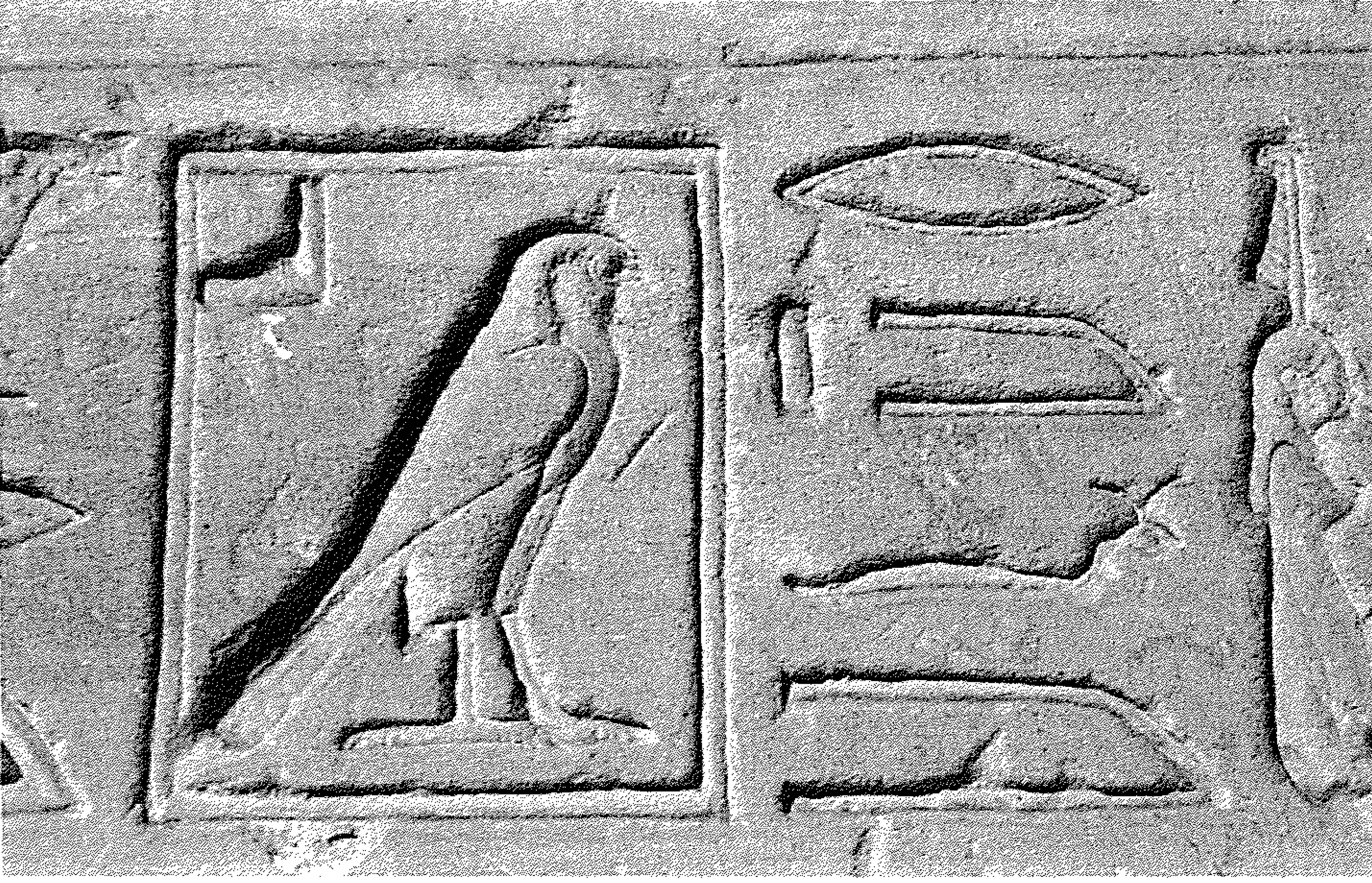
هذا مثال يبين كيف رتبت الكتابة الهيروغليفية وتبين استخدامها في اتجاه واحد في جملة واحدة تعني "كنت قائدًا للموظفين".

1 - في خط أفقي من اليمين إلى اليسار:



2 - في خط أفقي من اليسار إلى اليمين:





شكل (11) أمثلة للمربعات: المربع الأول على اليمين يحتوي على خمس علامات وضعت فوق بعضها البعض والمربع الثاني هو كعلامة واحدة مكونة من عدة أجزاء، علامة (الصقر) داخل مبنى مستطيل. منظر من معبد حتحور في دندرة.

3 - من أعلى إلى أسفل في كتابة عمودية من اليمين إلى اليسار:

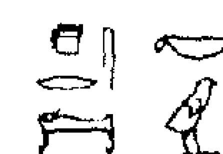


4 - من أعلى إلى أسفل في كتابة عمودية من اليسار إلى اليمين:



وهناك أيضًا طريقة خاصة في توجيه العلامات وهي المعروفة "بالاتجاه المعاكس" الذي يعني أن علامة غير متساوية النسبة تتجه في الاتجاه المعاكس بالنسبة لنقطة البداية في النقش وتتجه في

الاتجاه المضاد لاتجاه القراءة من عمود إلى آخره ففي المربع الكتابي النص يُقرأ من الاتجاه الذي تواجهه العلامة. على سبيل المثال النقش التالي



فنحن نقرأ العمود الأيسر أولًا ثم العمود الأيمن، ولكن في المربع المكون من العلامات ( )، فنحن نقرأ أولًا العلامة ( ) ثم نقرأ المجموعة ( ).

هكذا الكلمة كتبت بطريقة عكسية حيث أن هناك اختلافاً بين اتجاه نقطة البداية والاتجاه المعتاد للعلامات في الكلمة.

آليات نظام الهيروغليفية

إن الهيروغليفية إلى حد ما عبارة عن صور وهذا عادة ما يؤدي إلى الاعتقاد أن هذه الصور تسجل الأشياء التي تمثلها. هذا الاعتقاد هو الطبيعي ولكنه اعتقاد ساذج أخر حل طلاسم الخط لوقت طويل وحتى شامبليون وجد من الصعوبة ترك هذه المسألة. في الواقع الوضع الحقيقي أكثر تعقيدًا حيث إن العلامات الهيروغليفية لها ثلاث وظائف في النص:

1 – وظيفة كعلامة تصويرية.
2 – وظيفة كعلامة صوتية.
3 – وظيفة كمخصص.

بعض العلامات الهيروغليفية استخدمت في كل الوظائف الثلاث السابقة اعتمادًا على محتوى النص. البعض الآخر استخدم في وظيفتين وبعض العلامات استخدِم في وظيفة واحدة.

العلامات التصويرية

العلامة التصويرية (أو "علامة-كلمة"، أو "علامة تصويرية") هي علامة تحتوي على كل عناصر الكلمة اللغوية وهذا يعني أن العلامة يمكن أن تستخدم لتمثل كلمة واحدة أو فكرة ممثلة من كلمات عدة لها الجذر نفسه أو جذور مختلفة ولكن لها نفس المعنى. وحيث إن الهيروغليفية كتابة تصويرية، فنحن نتوقع أن العلامة التصويرية تعني ما تمثله وهذا مانراه في كثير من الحالات. فالعلامة الهيروغليفية التي تمثل ثورًا هي علامة تصويرية تعني الثور (kꜣ في المصرية)،[3] والعلامة الهيروغليفية التي تمثل المسلة هي علامة تصويرية تعني المسلة (tḫn في المصرية). وعلى أية حال فإن العلاقة بين ما تمثله العلامة التصويرية ومعناها في بعض الأحيان غير واضح. فكثير من العلامات لا تعني الشيء التي تمثله ولكن تعني الحدث الممثل. وهكذا فعلامة رجل راقص ، تعني يرقص (ḫbi في المصرية) وبقرة تلعق عجلها الرضيع تعني "يعتني بـ" (ꜣms في المصرية). وعاة ما ينتج عن معنى العلامة التصويرية ما يعرف بالاستعاضة فعلى سبيل المثال الشراع المنفتح يشير إلى الرياح (ṯꜣw) وجرة الجعة تشير إلى الجعة (ḥnq.t). أدوات الكاتب (المقلمة التي تعلق بها الأقلام والمتصلة بحافظة لحفظ الأحبار ومحبرة لخلط الحبر والألوان بها حوضان صغيران للحبر تعني "كاتب" (sš). بعض العلامات التصويرية تكونت من تركيبات من العلامات. هكذا فإن علامة رجل جالس وعلى رأسه جرة ينزل منها *الماء* تعني (يتطهر) يعني "يتطهر" (w'b) وهناك متغيرات أكثر شيوعًا ولكنها تبدو أكثر اصطناعًا حيث تمثل القدم وهي علامة أحادية الصوت تمثل الصامت الأخير من الكلمة b، التي يعلوها جرة ينزل منها الماء .

العلامات الصوتية

كثير من العلامات الهيروغليفية لها وظيفة صوتية، وهذا يعني أنها تشير إلى صوت معين أو إلى عدة أصوات، لا إلى المعنى، حيث إن الهيروغليفية في معظمها صوتية. وعلى النقيض من صفتها التصويرية التي ربما تؤدي إلى الاعتقاد بذلك. والقيمة الصوتية للعلامة الهيروغليفية قائمة على التحويل المقطعي. فالعلامة الهيروغليفية استخدمت بهذا كأداة لقيمتها الصوتية، وليست كأداة للمعنى الذي تمثله ، فعلى سبيل المثال العلامة الصوتية لأنثى الأرنب البري لا تمثل أنثى الأرنب البري ولكن تمثل الحرفين المتتابعين w+n وهو الاسم المصري لأنثى الأرنب البري. وهذا يشبه ألغاز المقاطع التصويرية التي يلهو بها الأطفال عادت كموضة في عناوين بعض الأفلام، على سبيل المثال الرقم الروماني II يستخدم لا بمعنى الرقم 2 ولكن لكتابة حرف الجر إلى (to)، ومؤخرًا استعار صانعو الأفلام الفرنسيون هذا الأسلوب، فعلى سبيل المثال فإن لفظة مدينة cité نجدها تكتب (6T) في عنوان الفيلم '*Ma 6T **va cracker***'.

وقد استخدمت العلامات الصوتية في الهيروغليفية لتمثل الحروف الساكنة أو شبه الساكنة مثل w,y[4] تمامًا كما هو الحال في الصحف العبرية والعربية هذا لأنه بالرغم من أن المصرية القديمة لم تكن لغة سامية حقيقية إلا أنها ذات ترتيب لغوي مشابهه للسامية حيث إن الأفكار المعنية أساسًا قائمة على جذور مكونة من حروف ساكنة وحروف الحركة كانت تستخدم لنطق المضمون. فلم يكن لدى الشخص الذي يستطيع قراءة المصرية بمهارة أي مشكلة في نطق النص المكتوب الذي يحتوي أساسًا على حروف ساكنة بنفس الطريقة التي يقوم بها اليوم قارئ العربية أو العبرية.

إن العلامات الصوتية يمكن أن تكتب بعلامة أحادية الصوت أو أكثر من علامة وهناك عدد قليل جدًا من العلامات الصوتية تتكون من أربع علامات ذات صوت واحد وهي تسمى علامات رباعية وهناك تلك التي تحتوي على ثلاث علامات أحادية الصوت وتعرف بالعلامات ثلاثية على سبيل المثال هي علامة صوتية لسلسة من الحروف الساكنة ꜥ+n+ḫ'. وهي علامة ثلاثية الصوت وتقرأ ḥ+n+m والعلامة الثنائية الصوت تحتوي على حرفين ساكنين هي العلامات الأكثر شيوعًا وعلى سبيل المثال w+r و m+j و m+n و ḥ+ꜣ و m+ꜣ.

وأخيرًا يوجد علامات صوتية "أحادية الصوت"وتسمى مجازًا حروف الأبجدية وتمثل 23 (أو25)[5] علامة أحادية الصوت في اللغة المصرية باستثناء *l* والتي ليس لها علامة خاصة على الأقل في العصر الكلاسيكي. وإليك الجدول التالي:

ꜣ هذا الحرف يسمى ألف عند دارس المصريات، وتشير أساسًا إلى صوت مخفف (r,l) وبالتدريج تطورت إلى وقفة حلقية من الألف السامية .مثلث (a,') في كتابتها للعامة بالرغم من أنها لا تمثل حرف حركة على الإطلاق.

j تشير إلى حرف شبه ساكن يعرف باسم yod (لينطق مثل y في كلمة yard الإنجليزية) وفي بعض المواقع الخاصة ينطق مثل الهمزة أو الوقفة الحلقية .

y تشير إلى حرف ساكن yod داخل الكلمة أو في نهايتها وعادة ما تشير إلى النسخة المنطوقة من هذا الحرف شبه الساكن.

ʿ تمثل الحرف الساكن يسمى عين ayin في اللغات السامية عادة ما تمثل â أو ʿ عند ترجمتها للعامة وبالرغم من أنه ليس حرف حركة إلا إنه يعكس الصوت الحلقي لحرف حركة آخر.

W *ꜥ* حرف شبه ساكن ينطق W كما في الكلمة الإنجليزية walter أو كصوت ou في الكلمة الفرنسية "nous".

b

f

p

m

n

r

(هـ) تنطق كحرف h كما في الكلمة الانجليزية have

(ح) تنطق من وسط الحلق h كما في العربية "حامد"

(خ) تنطق من أقصى الحلق وتشبه حرف الـ(خوتا) Jota في الإسبانية كما في (خورخيه) Jorge .

(ḫ) تنطق من أعلى الحلق وتشبه الحرف المركب "ch" في الألمانية

هاتان العلامتان تشيران تباعًا إلى صوت هسيس غير منطوق (s) في الفرنسية son وهسيس منطوق (s كما في الفرنسية rase). وفي المصرية الكلاسيكية لا يمكن التمييز بين هذين الصوتين.

š وهي تشبه الحرفين ch في الفرنسية كما في الكلمة "chou" وتماثل حرف "ش" في العربية.

q تنطق من أعلى الحلق وتشبه حرف "ق" في العربية كما في كلمة "قاضى qadi".

k

g

t

ṯ صوت غير منطوق من الجزء الأمامي من الفم مشابه إلى CH في الإنجليزية (Chanel)[6] وهو ما يماثل حرف "ث" في العربية في بعض الحالات.*

d صوت منطوق من الجزء الأمامي من الفم، وربما يماثل حرف "د" Dal في العربية.

ḏ تنطق من الأسنان مشابه (*j*) الإنجليزي في "Johnny"[7]

المخصصات:

وإضافة إلى استخدام الهيروغليفية كعلامات تصويرية وصوتية فمن الممكن استخدامها كمخصصات. والمخصص هو علامة ليس لها قيمة صوتية أو معنى في نفسها ولكن توضع في نهاية كلمة مكتوبة بعلامات صوتية و/أو علامات تصويرية وذلك لتحدد وتشير إلى المجموعة التي تنتمي إليها من حيث المعنى. على سبيل المثال، كلمة تعنى بناء أو مجموعة من المباني من الممكن أن تأخذ المخصص الذي يمثل تخطيط منزل وكلمه تشير إلى نبات من الممكن أن تستخدم العلامة (نجيل) والكلمة التي قد تشير لنشاط يتضمن استخدام الفم تستخدم العلامة (شخص يضع يده في فمه) والكلمة التي قد تشير إلى نشاط يتضمن قوه جسمانية يخصص بالعلامة (رجل قابض على عصا) أو(يد ممدودة بطريقة دفاعية) والكلمة التي قد تشير إلى فكرة معنوية تخصص بالعلامة (قطعة ملفوفة مختومة من البردي) إلى آخره.

وكانت المخصصات مقسمة إلى مجموعات، والكلمة في اللغة المصرية قد لا تحتوي على أي منها أو ربما تحتوي على أكثر من مخصص فقد استخدمت المخصصات للتميز وتشير إلى نهاية الكلمة

وهذا يساعد على فصل العلامات المكونة للكلمات في النصوص التي لا تفصل فيها الكلمات أو الجمل بعضها عن بعض. والمخصصات جعلت من الممكن التمييز بين كلمتين مكونتين من نفس الحروف الساكنة المتتابعة، مع ملاحظة أن حروف الحركة غير مشار إليها بأي طريقة على سبيل المثال التتابع M+N من الممكن تمثل الفعل MN "يكون سيئًا" أو الفعل MN "يكون ثابتًا". في الحالة الأولى المجموعة الصوتية MN تتبع بالمخصص يشير إلى فكرة الشر (عصفور)[8] لتشكل كلمة. في الحالةالثانية المجموعة الصوتية يتبعها مخصص يشير إلى فكرة معنوية وهي تمثل لفة بردي مختومة لتشكل كلمة.

فضلاً عن ذلك فإن المخصصات تضيف تحديدًا دلاليًا غائبًا عن الكلام المكتوب وعلى سبيل المثال إضافة المخصص المشير إلى الخشب في نهاية اسم أداة يشير أن هذه الأداة كانت مصنوعة من الخشب. هكذا استعملت المخصصات لتضيف في بعض المناسبات معنى إلى الكلمة غير متضمن في أصلها.

طريقة عمل نظام الكتابة الهيروغليفية

إن علامات الكتابة الهيروغليفية يمكن أن تستخدم بثلاث طرق مختلفة لتقوم بعمل ثلاث وظائف. والسؤال الذي يطرح نفسه هو عما إذا كانت الاستخدامات الثلاثة يمكن دمجها لتعطى صورة للكلمة المنطوقة. فهناك العديد من المبادئ الإرشادية والتي تختلف، تبعاً للمرحلة الزمنية والمكان والوسيلة التي كتب عليها، ونهاية النص والعادات التي تعلمها الكاتب أو النحات، واعتبارات أخرى. وبإيجاز فإن الهيروغليفية لم تكن نظامًا محكمًا، وليس لنا أن ننتظر هنا أى تنظيم منطقي متكامل.

الشكل الصوتي:

معظم الكلمات تكتب باستخدام علامات صوتية وعادة ما يليها مخصص أو أكثر كما في المثالين التاليين:

(rk) مدة زمنية: العلامة الأحادية الصوت r، والعلامة الصوتية k متبوعة بـ وهو مخصص يدل على فكرة الزمن.

(sḥr) خطة: العلامة الأحادية الصوت s و ḥ و r متبوعة بالمخصص وهو مخصص يعبر عن فكرة مجردة.

هذه الأمثلة تصور أبسط الحالات حيث كتب كل حرف ساكن في كلمة باستخدم علامة أحادية الصوت (علامة صوتية واحدة مستخدمة للتعبير عن حرف واحد). وهناك علامة صوتية ثنائية أو ثلاثية أو حتى رباعية وذلك يفتح مدى أكبر للاحتمالات كما يلي:

('wꜣ) "يأخذ بالقوة" العلامة الآحادية الصوت، بالإضافة إلى العلامة الصوتية الثنائية (wꜣ) متبوعة بالمخصص وهو مخصص دال على القوة الجسدية.

(ḥꜣqw) "يسرق" علامة صوتية ثنائية (ḥꜣ) بالإضافة إلى العلامة الأحادية الصوت (ꜣ)+ العلامة الأحادية الصوت (q) + العلامة الأحادية الصوت (w) متبوعة بالمخصص الذي يدل على القوة الجسدية. و المخصص الدال على الإنسان.

(mꜣt.t) "نبات سام" العلامة ثنائية الصوت (mꜣ) كتبت فوق علامتين أبجديتين (t). الأولى جزء من أصل الكلمة والثانية تابع يدل على النوع وهذه العلامات الثلاث يتبعها وهو مخصص دال على النبات.

(tjšps) "نوع من الشجر" العلامة ثنائية الصوت (tj) + علامة صوتية ثلاثية šps متبوعة بالمخصص وهو يعبر عن فكرة الشجر أوالخشب.

هناك عاملان يؤثران على اختيار العلامة الصوتية على الأقل خلال الفترة التاريخية: الأول هو القلة النسبية للعلامات ذات الصوتين والثلاثة أصوات التي كانت متاحة لتمثيل عدد كبير من الحروف وهكذا الكلمة (rk) "فترة زمنية" قد تكتب بالحروف الهجائية لعدم وجود علامات ذات صوتين لتمثيل الصوت rk. والأمر الثاني أن التداخلات بين العلامات كان أيضًا مقيدًا بالتقاليد لذلك فالحروف المشكلة لأصل الفعل *nḥm* "ينزع" كان دائمًا يمثل بتداخل العلامة أحادية الصوت (n) مع العلامة ذات الصوتين (*ḥm*) بدون التأثير على المخصصات والزوائد الصوتية ولكنها لم تكتب أبدًا بالعلامة الصوتية (*nḥ*) والعلامة الأبجدية *m*.

زوائد صوتية

وبالأضافة إلى ذلك فإن العلامات الصوتية لم تستخدم فقط لتمثيل الحروف التي تكتب بها أصل الكلمة لكن كان لها أيضًا وظيفة ثانوية كصوت إضافي لتوضيح الأصوات الممثلة بواسطة علامة صوتية أخرى (أو علامة تصويرية).

وعلى سبيل المثال فإن العلامة ثنائية الصوت (*tꜣ*) جاء معها ما يوضح تكوينها الصوتي ممثلاً في العلامات الأبجدية (*t*) و (*ꜣ*) في المجموعة والتي تقرأ *tꜣ* وليس *t+tꜣ+ꜣ*; وهكذا فإن (*t*) و (*ꜣ*) زائدة تكرر الساكن (*t*) والساكن (*ꜣ*) واللذان يعبر عنهما في العلامة الثنائية الصوت

هكذا العلامة ثلاثية الصوت mꜣ' عادة تشرح قيمتها الصوتية بواسطة إضافة العلامة ثنائية الصوت (mꜣ) والعلامة الأبجدية (') في المجموعة والتي يجب أن تقرأ ببساطة كـmꜣ' وليس mꜣ+mꜣ'+'; و علامات زائدة حيث يكرران (mꜣ) في الحالة الأولى والحرف الساكن ' (في الحالة الثانية) وكلاهما ظهر في العلامة .

هذه الإضافات الصوتية كانت تستخدم فقط لشرح جزء من القيمة الصوتية للعلامة الصوتية (أو العلامة التصويرية) على سبيل المثال،

العلامة ثلاثية الصوت (nfr) فيها الحرفان الأخيران تم شرحهما بواسطة الحروف الأبجدية f, r في المجموعة . العلامة ثنائية الصوت السابق ذكرها (tꜣ) يمكن فقط أن يشرح حرفها الأول بواسطة العلامة الأبجدية (t) في المجموعة .

العلامة الصوتية المستخدمة كإضافة صوتية لتوضيح - جزئيًا أو كليًا-علامة صوتية أخرى (أو علامة تصويرية)، ربما هي نفسها تشرح جزئيًا أو كليًا بواسطة علامات صوتية أخرى، منتجة حالة من إضافات زائدة كما هو المثال التالي في الكلمة (mꜣṯ) "يعلن". قبل العلامة (مخصص لنشاط الفم)، هناك علامة ثلاثية الصوت (mꜣṯ)، الساكن الأخير منها مُثل بالعلامة الأبجدية (ṯ) والساكنان الأولان مُثلا بالعلامة ثنائية الصوت (mꜣ) ولكن الحرف الأخير من هذه العلامة الصوتية نفسها مثل بواسطة العلامة الأبجدية (ꜣ) التي هي تمثيل لنفس الصوت ولكن هذه المرة علامة صوتية أحادية.

والمجال هنا لايسمح بشرح تفصيلي للاستخدامات المتحكمة في استخدام الإضافات الصوتية. باختصار يمكن القول: إن أساسيات الشكل الكتابي كانت هي السبب الرئيسي وراء كتابة هذه الاضافات. على سبيل المثال لو أن علامة ثنائية الصوت كـ (wn) (wr) (mn) الخ، عادة ما تستخدم إضافة علامة صوتية لتقوية حرفها الساكن الثاني، فضلاً عن أن الإضافات الصوتية تشكل مجموعة كتابية لأنهم بذلك تعبر عن المجموعة الكتابية التي و ، وبالتالي تخلق مربعًا كتابيًا لملء الفراغ المحفوظ للنقش.

ومن البديهي أن استخدام الزوائد الصوتية كان يمثل صعوبة للذي يفك طلاسم هذه الرموز. ولذلك عندما فك جون-فرانسوا شامبليون هذه الرموز كان عليه التعامل مع المجموعة في داخل خرطوش رمسيس الثاني. كانت هذه عملية صعبة خاصة في هذه المراحل المبكرة عندما كان الخط لا يزال غامضًا، بخاصة ونحن نعلم الان أن العلامة الأولى من علامتي (s) في هذه المجموعة هي علامة أحادية الصوت تعمل كمؤكد صوتي للحرف الساكن الثاني من العلامة ثنائية الصوت (ms)،التي تسبقها، ولكن (s) الثانية هي علامة أبجدية حقيقية تشير إلى ضمير الملكية للشخص الثالث (*sw*) s هو.

الخطوط التصويرية

إن العلامة التصويرية استخدمت أقل مما يمكن أن نتخيله. عمومًا، فالكلمات التي تكتب بعلامات تصويرية تنتمي لمصطلحات أساسية كأسماء الآلهة، وأجزاء من جسم الإنسان، والحيوانات، والنباتات، والعناصر المعمارية وأدوات الحياة اليومية. والهيروغليفية المستخدمة كعلامة تصويرية قد تستخدم بمفردها كما هي في (*ḥr*) حورس، (*ḥr*) ووجه، (*db*) قرن، (*ʿḥ*) قصر.

ولكنها عادة ما تكون مصحوبة بخط رأسي قصير لشرح استخدامها: (*ḥr*) حورس، (*ḥr*) ووجه، (*db*) قرن، (*ʿḥ*) قصر.

وعندما تعبر العلامة التصويرية عن كلمة مؤنثة فإن الخط الرأسي يكون مصاحباً لعلامة صوتية (t) الزائدة الدالة على النوع كما في (*jr.t*) "عين"، (*bity*) "نحلة"، (*pḏ.t*) "قوس"، (*ḫꜣs.t*) "بلد أجنبي".

والعلامة التصويرية وحدها أو مصحوبة بالخط الرأسي الذي يدل على وظيفتها التصويرية وربما أيضًا الصوتية الدال على النوع يمكن أن يضاف له مخصص كما في أو (*ḥr*) حورس. (= مخصص للألوهية). وفي (*jr.t*) عين (= مخصص يمثل أجزاء من جسم الانسان).

العلامة التصويرية مثل العلامة الصوتية، ربما يلحق بها إضافة صوتية قد تمثل صوتها كليًا أو جزئيًا. وهكذا في العلامة الكتابية (*nḏm*) بمعنى "حلو، طيب"، العلامة الأبجدية (m) تكرر الحرف الساكن الأخير من العلامة التصويرية . في العلامة الكتابية (*wbꜣ*) "يتوغل في الغابة"، العلامة الصوتية ثنائية الصوت (*bꜣ*) تشرح العلامتين الأخيرتين من العلامة التصويرية (*wbꜣ*) وفي الكلمة (*sr*) بمعنى "موظف"، العلامة الأبجدية (*s*) والعلامة الأبجدية (*r*) تشرح كيف نقرأ العلامة التصويرية (*sr*) والتي بالطبع كان يمكن استخدامها بمفردها وربما متبوعة بمخصص.

إضافة إلى ذلك فإن الزوائد الصوتية التي توضح معنى العلامة التصويرية ربما هي نفسها يتم شرحها وتوضيحها جزئيًا أو كليًا بزوائد صوتية من الدرجة الثانية، على نحو ما مر بنا في الأمثلة السابقة. فعلى سبيل المثال الكلمة (*msḏr*) "أذن" العلامة التصويرية ، والتي يمكن استخدمها بمفردها للتعبير عن الكلمة، تم تفسيرها بالكامل باستخدام العلامات الصوتية (*ms*)، و (*ḏr*). في نفس الوقت الساكن الثاني في كل من هاتين العلاماتين تم شرحه باستخدام العلامة أحادية الصوت (*s*) وعلامة (*r*) تباعًا.

بمعنى آخر، في هذا النظام الكتابي السواكن (*s*) و (*r*) تم تمثيلها فعليًا ثلاث مرات: في قراءة العلامة التصويرية وفي العلامة الصوتية (*ms*) و (*ḏr*)، وأخيرًا في العلامات الأبجدية (*s*) و (*r*).

إن استخدام زوائد صوتية مع علامات تصويرية يمكن أن يفسر جزئيًا بالحاجة إلى التمييز بين الكلمات ذات الأصل المختلف والتي كتبت باستخدام نفس العلامة على سبيل المثال العلامة التصويرية والتي لا تعني فقط (*msḏr*) "أذن" كما سبق شرحه، ولكنها أيضًا تعني (*sḏm*) "يسمع"، هكذا فإن التفضيل للعلامات الكتابية الشرحية مثل (*msḏr*) و (*sḏm*) على التوالي .هناك أسباب أخرى لهذا التكرار منها الرغبة في تسهيل قراءة العلامة التصويرية مع إظهار قراءتها كليًا أو جزئيًا.

الكتابة المقطعية، صوتيات شبه نظامية

ولنقل الكلمات غير المبررة أي الكلمات الأجنبية وكذلك الكلمات المصرية المستخدمة في المعاملات اليومية والتي تعتبر أجنبية

على اللغة المصرية المكتوبة -اخترع الكتاب نظامًا كتابيًا يعتمد أساسًا على القيمة الصوتية، وهو معروف لدى علماء الآثار بالكتابة المقطعية. وهو ما يعرف في التقليد الأنجلوسكسوني بالمجموعة الكتابية وقد ظهر في عهد الدولة القديمة، ولكن كثر استخدامه في عهد الدولة الحديثة حيث قل استخدام العلامة التصويرية. وتأكيدًا بقيت المخصصات ولكن الكلمات قسمت إلى كتابة مقطعية- بواسطة علامة أو مجموعة من العلامات والتي إن قرأت معاً تكون القراءة مختلفة تمامًا عن قراءتها طبقًا للنظام الكلاسيكي. وعلى سبيل المثال فإن اسم المدينة "أوجاريت" مدينة مهمة الآن تشغل رأس شامرا في سوريا يشار إليها بعلامات أو مجموعة علامات تتناسب مع الكتابة المقطعية، وقد أكملت بمخصص:

( ) = وقفة حلقية + حرف متحرك؛ = k + حرف متحرك u؛ = r + حرف متحرك ؛ = t بدون حرف متحرك في نهاية الكلمة؛ و = مخصص لدولة أجنبية).

إن تركيب الكتابة المقطعية عادة يكون حرف + حرف متحرك، ولكن أحياناً يكون التركيب حرف ساكن + حرف متحرك + حرف ساكن. إن التفاصيل معقدة ولكن من المهم أن نتذكر أنه في بعض المجموعات فإن قيمة صوت الحرف المتحرك تكون ثابتة وفي مجموعات أخرى كثيرة لا تكون محددة وهي تعتمد على القارئ لكي يزودها. وهكذا تمثل حرف ساكن + حرف حركة غير محدد. إذا أردت أن تعبر عن صوت حرف متحرك بعينه، فإنه من الممكن إضافة علامة صوت حرف متحرك، وعلى سبيل المثال إذا أردنا أن نحدد الكتابة المقطعية وهي تتكون من (') والحرف المتحرك u (أو ou) فإننا نضف العلامة التي تمثل في هذا النظام الصوت المتحرك u خالقًا المجموعة الكتابية ومن الطبيعي أن هذا النظام اختلف في أساليب عرضه خلال أيام الفراعنة ولكن القواعد ظلت كما هي.

القدرة التعبيرية للكتابة الهيروغليفية

التلاعب اللفظي للكتابة الهيروغليفية

إن وجود الهيروغليفية يبين أن المصريين القدماء استطاعوا أن يخترعوا نظامًا كتابيًا يقوم على تقسيم الكلمة إلى مقاطع، ولا يعتمد هذا النظام بشكل كامل على العلامات التصويرية. بالإضافة إلى ذلك فإن ما يسمى بالأبجدية "الصوتية" (كما هو موضح أعلاه) أيضًا توضح أنهم عرفوا كيف يقسمون أصوات لغتهم إلى عناصرها الأساسية. وفي الهيراطيقية والديموطيقية أيضًا امتلكوا أسلوبًا كتابيًا يعتمد على استخدام خطوط مبسطة. ولحوالي ثلاثة آلاف عام ونصف استمروا في استخدام الهيروغليفية، وهو نظام علاماته كثيرة ومعقدة، وتستخدم تراكيب معقدة من العلامات التصويرية والعلامات الصوتية ومخصصات تعتمد على استخدامات معقدة وغير منطقية.

والدليل على صعوبة استخدام الهيروغليفية يمكن أن يلاحظ في وجود الأخطاء الكثيرة التي تملأ النصوص. كيف يفسر ذلك استمرارهم في استخدامها رغم أنه مكلف للغاية ورغم أنه كان في إمكانهم تغييره؟. هذا سؤال دائمًا ما يثير القلق عند علماء الآثار.. وطرح هذا السؤال يستحضر ما يعرف بـ"المحافظة" عند القدماء المصريين. هذه هي إجابة قصيرة ولكنها ضعيفة وغير مقنعة. وفي الواقع فإنه لكي نتفهم تماماً كيف استمرت الهيروغليفية يجب الأخذ في الاعتبار أن كل عيوبها أقل من مميزاتها بكثير بمعنى آخر أن ما فُقد في ملائمة الاستعمال تم استعادته في اتجاهات أخرى. ذلك لأن الهيروغليفية لم تكن تفسير خطيًا أو جبريًا بل تعتمد على أسس تصويرية وتشكيلية وعلى طبيعتها التصويرية لتنتج فرصًا للتعبير عن نفسها من خلال الكتابة وتسجيل الأحاديث الشفهية. هكذا فهي تلعب دورًا مزدوجًا فبينما تفسر الكلام بطريقة مرئية فهي تشير إلى معنى لغوي آخر.

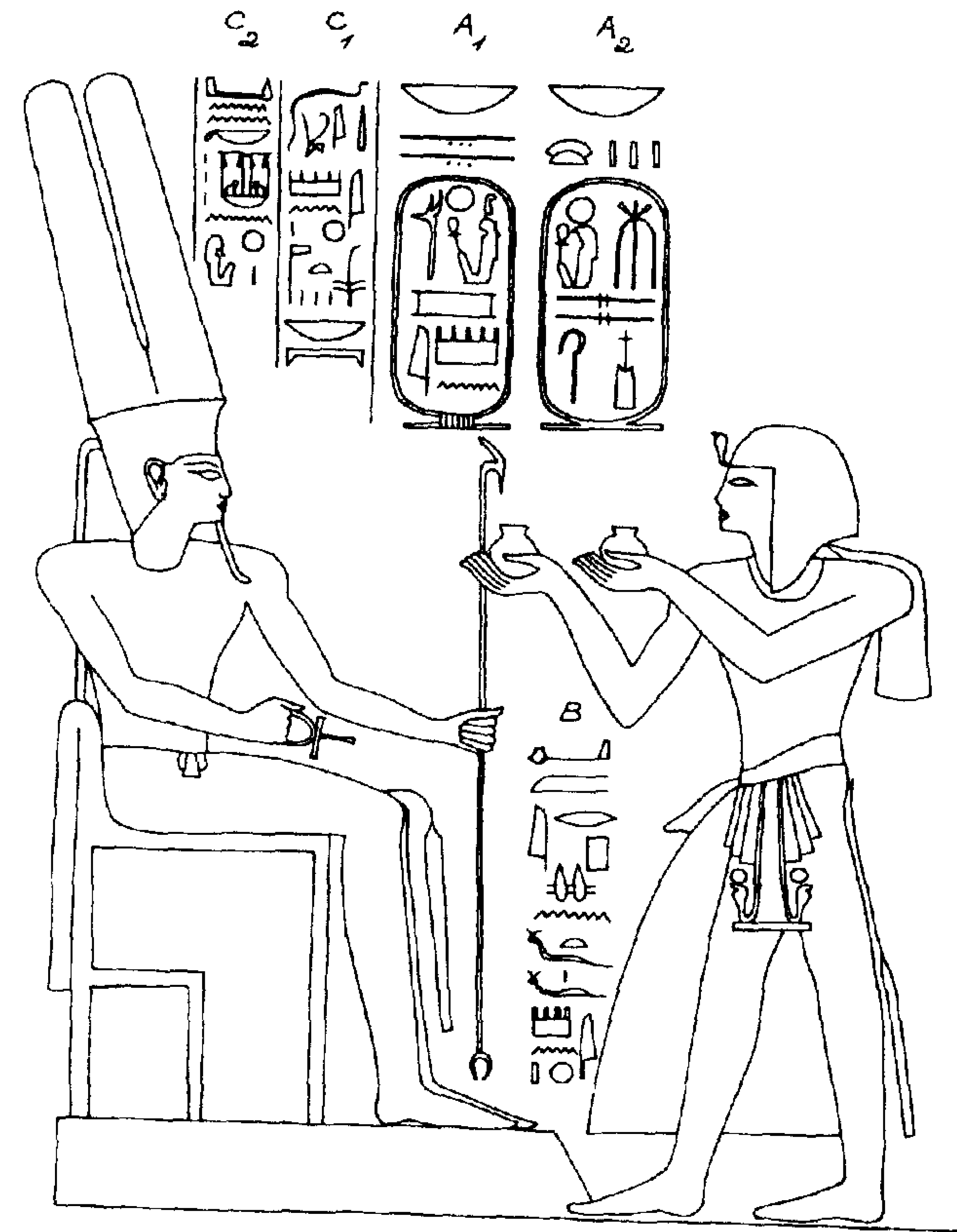
الوسيلة التصويرية للتلاعب بالألفاظ

لقد تطورت هذه الاحتمالات بصفة خاصة في عمليات التوفيق بين النقوش والسطوح التي كانت تتم عليها سواء كانت أداة أو مبنى ولما كانت الهيروغليفية يمكنها أن تُقرأ في اتجاهات مختلفة، فإنها تُظهر وتوضح العناصر المعمارية للبناء أو الأثر عن طريق تأكيد المقاطع المعمارية. فعلى سبيل المثال نجد الزخارف العلوية للأبواب قد تم تنسيق نقوشها في صفين متقابلين متماثلين حيث نجد التناسق على جانبي الخط المحوري غير المرئي الذي يمر في المنتصف بين النصين. إن كتابتنا الغربية ليس لها المقدرة على التكيف المنسجم مع هذا الشكل المتناسق، وهذا حتمًا سوف تقدم شكلاً غير متناسق بسبب عدم تعدد اتجاهات هذه الخطوط. وفي المقابل فإن العلامات الهيروغليفية يمكن إخراجها بهذه الطريقة لتتوافق مع الشكل المتناسق المتماثل للزخارف العلوية في الأبواب. مثال لهذا تم تحليله في صفحات 64-65.

وأكثر من هذا فإن الهيروغليفية يمكنها أن تتلاقى بشكل متناسق مع الصور التي يزخرف بها الأدوات والآثار. والهيروغليفية قادرة على ذلك عن طريق الاعتماد على التوافق الاتجاهي الذي يجعل من الممكن توفيق العلامات مع الأسلوب والطريقة التي يتم بها ترتيب المناظر. وكذلك فإن هذه العلامات يمكن أن تتوافق مع الملامح المعمارية للبناء الذي تنقش عليه. وهناك قاعدة مهمة يمكن تطبيقها في هذا المجال: العلامات في نص دائمًا ما تقابل نفس اتجاه الصورة فالنص الخاص بشخص يتجه صوب اليمين لابد أن يقرأ من اليمين إلى اليسار والعكس صحيح.[9] ونقدم هنا مثالاً من منظر تقليدي والذي يزين جدران المعابد المصرية (مخطط A). فالنقوش في الأعمدة A_1، A_2 تشير إلى الملك والذي كُتب "الاسم الأول" وكذلك "اسم العائلة" داخل الشكلين البيضاويين للحبل المعقود المعروفة باسم "الخراطيش".
والنص يترجم كالآتي:

"سيد الأرضين أوسر-ماعت-رع محبوب آمون ("الاسم الأول" لرمسيس III) سيد التتويج رمسيس حاكم هليوبوليس".

كل علامة لها شكل غير متناسق، وخاصة تلك التي تصور الشكل الإنساني (كما في شكل الآلهة ماعت التي يكتب اسمها بـ) تتجه ناحية اليسار وهو نفس اتجاه الملك والذي يقف إلى اليمين. وعلى العكس، ففي النقشين C_2، C_1 العلامات غير متناسقة وبخاصة الممثلة للأشكال الإنسانية كما في المخصص تتجه إلى اليمين، مثل الإله آمون، الذي يجلس على عرشه، لأن هذا النص يشير إليه:



المخطط (A)

"كلمات منطوقة من آمون رع ملك الآلهة سيد السماء: أعطيك أعياد رع.

والنص في العمود B يشير إلى الملك ويشرح الشَعيرة التي يقوم بها:

"عمل قرابين من النبيذ لأبيه آمون-رع". ونتيجة لذلك، فإن العلامات غير متناسقة وبخاصة تلك التي تمثل الأشكال الانسانية تتجه إلى اليسار مثل اتجاه الملك (مثل الثعبان). ومع ذلك فالمجموعة الأخيرة المكونة من خمس علامات تواجه الاتجاه المعاكس (العلامة الأولى المقروءة والتي تمثل أول حرف من الاسم آمون). هذه العلامات الخمس تمثل اسم الإله آمون-رع، والذي كما ذكر يتجه إلى اليمين. ونظرًا لتقديس الإله فأن الترتيب المتحكم في نظام كتابة الاسم في العمود المرقم B لم يستخدم حيث تم كتابة الاسم في الاتجاه المقابل الذي ينظر إليه الملك والمرتبط به النص المنقوش والواقع أن الترتيب الذي كُتب وكذلك الاتجاه هو نفس ترتيب واتجاه نفس مجموعة الآله آمون في العمود C_2

إن الذكاء المستخدم في ترتيب النقوش يرجع إلى أن دورها لم يكن محدداً لتعريف واحد فقط (تعليق مضاف إلى المنظر ولكن ليس جزءًا منه). فهي ليست فقط تعليقات ولكن تشكل جزءًا أساسيًا من الكل الذي تشكله لأنه لا يوجد فاصل بين المنظر والهيروغليفية وهي تمثل جزءًا من الصورة، حتى في فك وتفسير الكلمات المنطوقة. وعلى سبيل المثال في المنظر السابق اسم الإله آمون-رع، كُتب بدون مخصص يمثل الآلوهية (أو) التي يمكن توقعها، وفي الواقع هي ممثلة في نهاية العمود C_2 كآخر علامة في اسم الآله رع ، الذي لم يمثل في هذا المنظر.

هناك احتمالات تصويرية عديدة في الهيروغليفية حتى أنه يمكن أن تنقص من الأداة أو الأثر التي نقشت عليه وعلى سبيل المثال في الحجرات الجنائزية التي يدفن فيها المتوفى. هذه المرحلة المهمة التي ربما يكون فيها الموت مرحلة انتقالية من مراحل الحياة أو فناء تام فإن عديدًا من المحاذير تم أخذها في الاعتبار لوقف التهديدات، والقلق المستمر الذي تسببه الأرواح الشريرة. لذلك فقد تم خلق أساليب مختلفة من شأنها أن تبطل وتُحْجم المخاطر المختلفة من وجود علامات هيروغليفية تمثل كائنات آدمية وحيوانية. من هذه الأساليب إما أن يتم محوها أو يتم استبدالها بعلامات لكائنات غير ضارة، أيضًا هناك أساليب أخرى منها ذبح هذه المخلوقات أو تصويرها وهي مطعونة بالأسهم والسكاكين.

هذا يصور بوضوح كيف أن الهيروغليفية كانت كتابة أثرية وكانت كذلك جزءًا أساسيًا من تناسق السطح الذي كتبت عليه وانسجامه.

ولكن هذه الخواص المرتبطة بالهيروغليفية لا تنتهي هنا، حيث يمكن استخدام الهيروغليفية في إظهار تأثير خاص تتجه العلامات المختلفة بطريقة مستقلة عن السياق المعماري أو الزخرفي التي نقشت عليه.

هذا كمثال عام وتم تكراره كثيرًا، يوجد ما يعرف "بالتحويل الشرفي" وفيها تحطم الكتابة القواعد المتبعة في التعليقات المنطوقة على سبيل المثال اللقب "محبوب أمون" (mry-imn في اللغة المصرية القديمة) والتي فيها الكلمة "محبوب" (mry) تسبق اسم الإله أمون (imn) كتبت حيث إن حروف الهجائية لاسم الإله أمون وضعت في المقدمة والعلامة الصوتية (mry) في النهاية.

هناك أيضاً استخدام معقد لهذه الخاصية. اسم رمسيس الثاني يقرأ r'-ms-sw-mry-jmn بمعنى (إنه رع الذي أنجبه، "محبوب

أمون") وغالبًا ما تكتب 𓇋𓏠𓈖𓋴𓌳𓇳 وهنا نجد 𓇳 كعلامة تصويرية لرع (Rê) r'، 𓄟 علامة صوتية ms مع إضافة صوتية زائدة s (الذي أنجب). 𓋴 علامة صوتية للضمير sw (هو) و 𓇋𓏠𓈖 تمثل mry-jmn محبوب أمون (أنظر أعلاه).

بالإضافة إلى هذا التصوير الكتابي والذي فيه تتبع العلامات كلٌ منها الآخر بنفس ترتيب النطق والمعنى التي تمثله باستثناء اسم الإله أمون الذي وضع في المقدمة، بعض المجموعات الهيروغليفية تظهر ترتيب النقش طبقاً للمنطق الشكلي. في مثل هذه الحالات اسم الآله أمون لا يكتب صوتياً 𓇋𓏠𓈖 ولكن تم التعبير عنه بعلامة تصويرية 𓁩، وهذه العلامة التصويرية وكذلك علامة mry (محبوب) تم وضعها في المقدمة لكي يواجه اسم الإله أمون اسم الإله رع الذي مُثل تصويرياً هو الآخر بالعلامة 𓁛 وتم عكس اتجاه العلامة ليواجه اسم الإله أمون ليظهر نوع من المواجهة بين كلٍ من أمون ورع وهذا المضمون يظهر الكتابة 𓋴𓄟𓌸𓁩𓁛 .

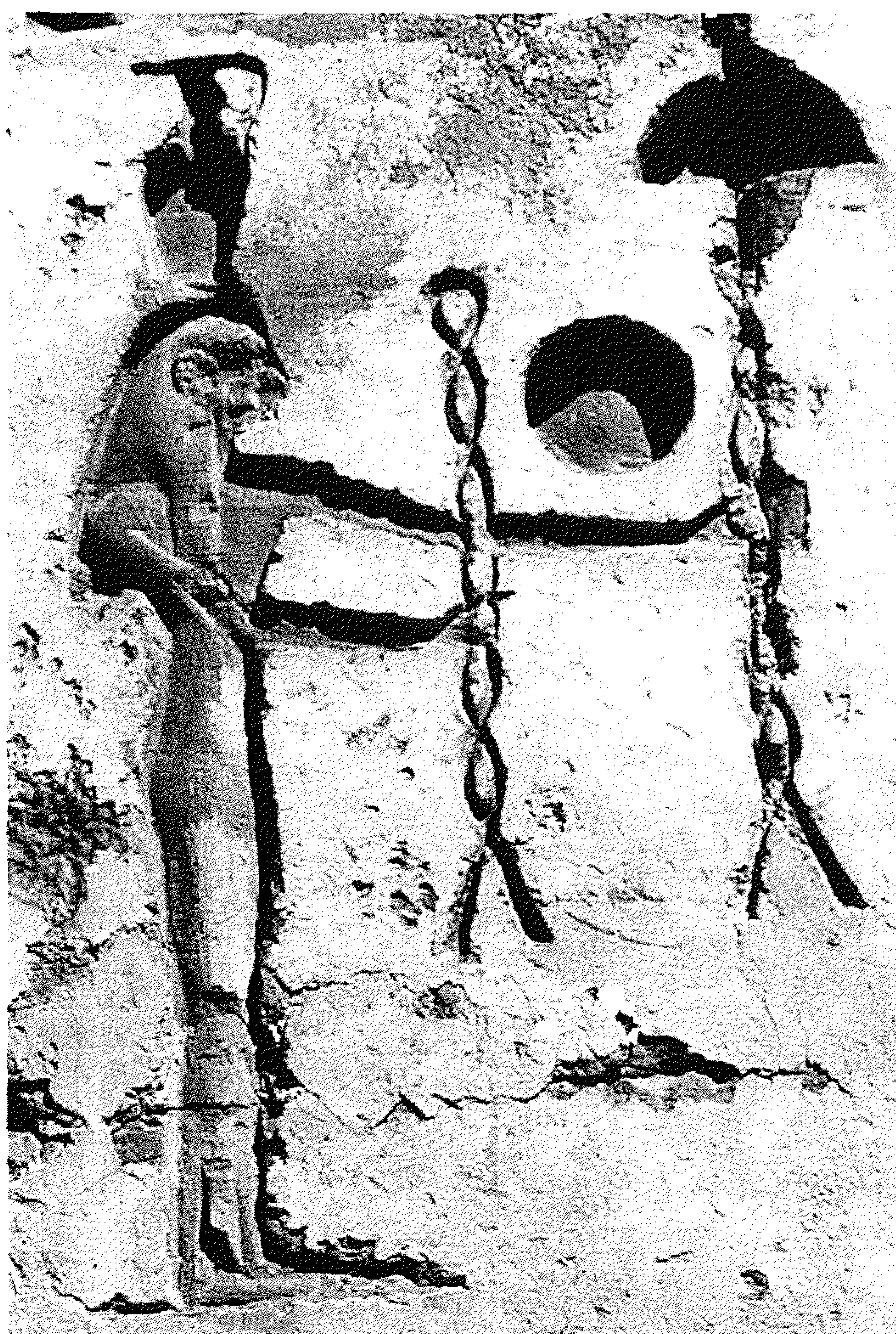
التلاعب بالكتابة

هذا النوع من استثمار الحيل الكتابية هو تقليد ثابت منذ القدم، فيه يتم الاستفادة من مجموعات من الكلمات المكتوبة. وتظهر هذه الكلمات نفسها أحيانًا في شكل صور كتابية ويشار إليها في بعض الأحيان باسم الكتابة المعماه. إذ إن الكاتب يقرر أن يكتب نصًا ما عن طريق استخدام علامات وقيم صوتية غير معتادة، كان الغرض منها إثارة الحيرة لدى القارئ، وكذلك إستعراض الكاتب لمعرفته ومعلوماته ولم يكن الغرض اخفاء المعنى أو تعميته. ففي بعض الكتب الدينية كان النص يكتب بما يسمى "بالكتابة المعماه" ويوضع معه، جنباً إلى جنب النص نفسه مكتوباً بطريقة عادية. على سبيل المثال في المنظر الذي هو إرشاد إلى العالم الآخر، بعنوان "كتاب الكهوف"، نجد اسم الإله أنوبيس مكتوباً بالطريقة العادية 𓇋𓈖𓊪𓅱 (j+n+p+w)، كل حرف مُثل بواسطة علامة عادية، وفي الوقت نفسه نجده مكتوباً بالكتابة المعماه 𓅆𓂝𓀁𓅱 والتي فيها تم أخذ السواكن نفسها من علامات متطورة من وظيفتها العادية ومعناها يعتمد في هذا الجزء من النص على توقعات غير منطقية.

إن المصطلح المستخدم في العالم المتحدث بالإنجليزية لهذه الكتابة المعماه هو "كتابة المزاح" أو كتابة الألغاز.

إن الأنواع المختلفة من التلاعب بالألفاظ يتضمن تلك التي نسميها "التكثيف التصويري". على سبيل المثال اسم المعبد الجنائزي لرمسيس الثالث والذي لا يزال يعج بالسياح في مدينة هابو. شُكِل النقش بالنعت ḫnm.t (n)ḥḥ, "الذي يتوحد مع الأبدية" والتي عادة ما تكتب𓎛𓇳𓎛𓂋𓏏𓈖. في بعض الأحيان، هذه العلامات يمكن تجميعها في صورة واحدة باستخدام صورة امرأة تمثل المعبد، تمسك بيديها علامتين أبجديتين 𓎛 (ḥ) بينها يوجد المخصص 𓇳 .

وتضع فوق رأسها العلامة الثلاثية الصوت 𓄂 (ḫnm)، (شكل 12). هذا التلاعب الكتابي يستخدم وسائل مختلفة وكلها مركبة في التحليل الأخير على العلاقة بين الهيروغليفية والصورة. أي شيء يمكن أن يصور يصبح علامة كتابية حسب الحاجة. يمكن أن تصبح كل علامة في القائمة التقليدية علامة تصويرية وعلامة ذات قيمة صوتية بالإضافة إلى وظيفتها الأصلية مشيراً إلى المخلوقات أو الأدوات التي ترتبط بها بطريقة ما. ها هنا مثال معقد من التلاعب اللفظي "خيمس" "chemmis"، تكتب بالحروف الساكنة المصرية ḫm، يمكن أن تعني منطقة أحراش أو حورس الطفل يتخفى للهروب من ست seth قاتل أبيه أوزيريس. يمكن أن يكتب الاسم "كلغز" مستخدمًا علامة الطفل𓀔 والذي استخدم في هذه الحالة العلامة ثنائية الصوت ḫm مع مخصص مركب مكون من حزمة البردي 𓇅 والعلامة الدالة على اسم المكان𓊖، هكذا𓇅. هذه العلامة المركبة𓇅 𓀔 تعطي الكتابة الساكنة لاسم المكان. وتشير إلى المجموعة الدلالية التي تنتمي إليه.



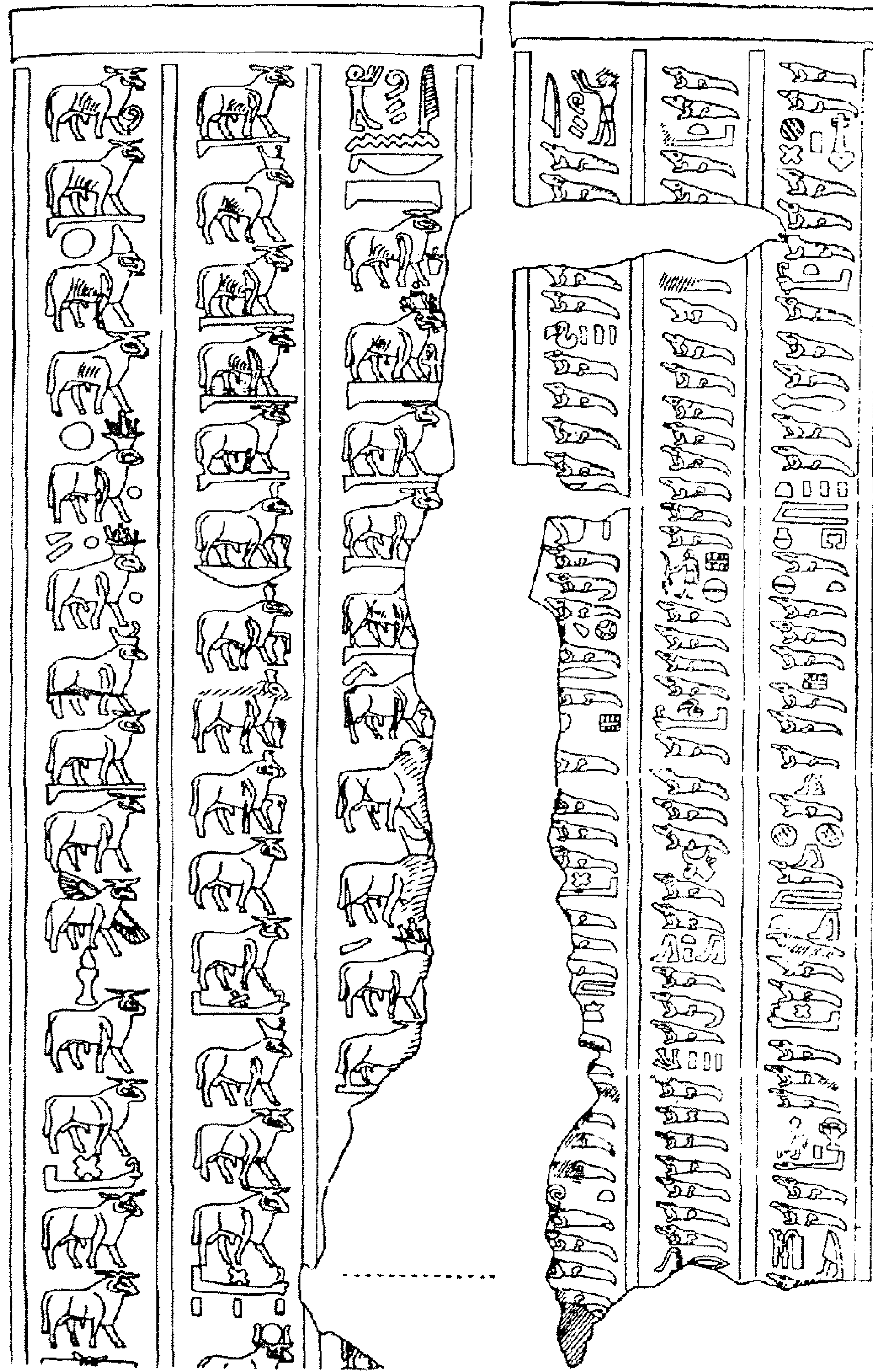
شكل (12) علامة تصويرية مركبة تشير إلى اسم المعبد الجنائزي لرمسيس الثالث

وفي نفس الوقت تشكل صورة تمثل طفلاً مختبئًا بين أحراش البردي وهذا يمثل تُطويرًا تصويريًا للفكر الديني المرتبط باسم "خيمس". وهنا يمكن استشفاف الاحتمالات المعنية بالكتابة من خلال محورين الأول وهو خاص بالعلامة المعتادة المستخدمة لتمثيل الصوت أو مجموعة صوتية والمخصصات والمحور الثاني يرتبط بالصورة.

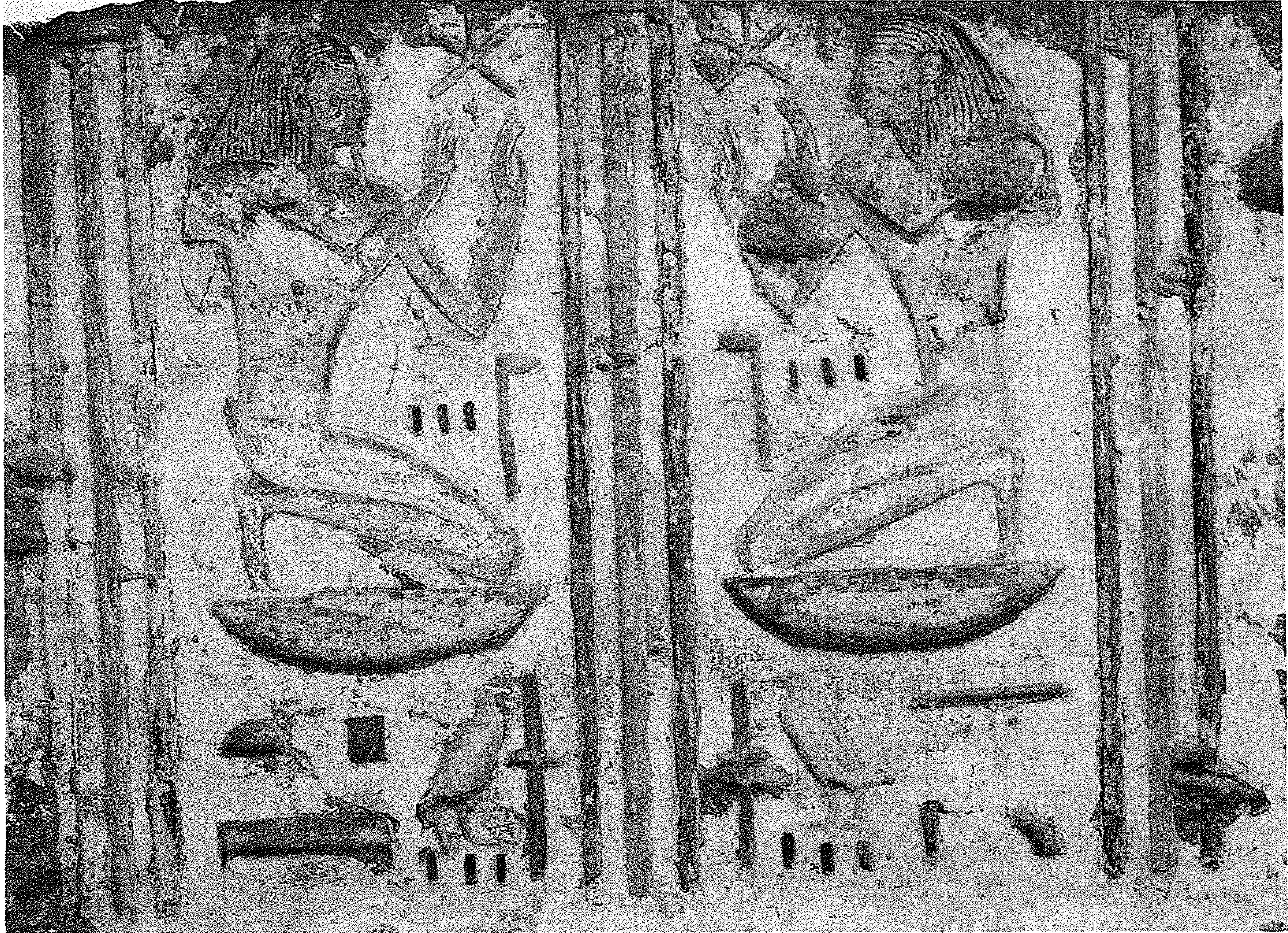
وأحيانًا وجدت هذه العلامات المعماه في عصر الأسرات خاصة في النصوص الدينية ونصوص الأدب الديني ولكن استعملت بكثرة في العصر المتأخر وكذلك في العصرين اليوناني والروماني. على أية حال منذ عصر البطالمة أو بمعنى آخر منذ أصبحت مقاليد الأمور السياسية في أيدي الأجانب، توارت الحضارة الفرعونية في حقبة مغلقة من شخصيتها التي كان من المستحيل التقليل منها. لقد أصبحت الكتابة الهيروغليفية، حينئذ هي الوسيلة المتميزة التي عبرت من خلالها الديانة المصرية عن رؤيتها للعالم، موضوعًا للأفكار الجامحة التي استخدمت بطريقة منظمة المصادر الخاصة فيها. فمن بين 700 و800 علامة استخدمت خلال عصر الأسرات، زادت القائمة اللغوية إلى عدة آلاف وفي الواقع نحن لا نعرف العدد على وجه التحديد، ولن يُعرف بسبب أن المتخصصين في الحكمة الشعائرية لهم القدرة على خلق أي عدد من العلامات كيفما شاءوا لأغراضهم الخاصة. بالإضافة إلى ذلك فأن كل علامة تعددت من خلال استعمال غير نهائي من المتناقضات والمشابهات. لقد أصبح اللغز هو الغرض في الفكرة الدينية وتجلي في أعلى درجاته. فعلى سبيل المثال فإن الأثري *Serge Sauneron* اكتشف واحدًا من استخدمات الهيروغليفية يمكن وصفه "بالنظام المتحرك"، بين الأنظمة المختلفة التي استخدمت خلال العصرين اليوناني والروماني. فإن هجاء اسم ما كان يمكن أن يتم باستخدام علامات هيروغليفية لم تستخدم فقط كعلامات صوتية أو تصويرية لقراءة الاسم أو كانت مستخدمة كصور، ولكن أيضًا استخذمت لإظهار الصفات اللاهوتية والتي يطورها النص الخاص بها واحدة تلو الأخرى. هذا النوع من الكتابة يعطي الاسم خواص يمكن أن تساعد حامله على الانتشار على المستوى العالمي – الكونيات الصغيرة والكبيرة. في المقابل، لما كانت القوة الآلهية هي كونية في حد ذاتها، فالعلامة التصويرية استخدمت لتمثيل هذه القوة وكذلك استخدمت الكتابة كل هذه الصفات وبالتالي كل الخواص بهذه القوة الآلهية. ولقد كتبتا قصيدتان دينيتان على جدران معبد إسنا الروماني تواجه إحداهما الآخرى وكلتاهما متوازيتان ومتناسقتان مع اتجاه المعبد بما يظهر كيف أن هذا المنطق قد اختبر إلى أبعد الحدود. واحدة تبجل شروق الشمس المتمثل في الإله التمساح والأخرى تبجل غروب الشمس في شكل الإله الكبش. كتبت الأولى كاملة بعلامات ممثلة للتماسيح والثانية بعلامات ممثلة للكباش (مخطط B). الفرق بين هذه الكباش والتماسيح والعلامات الهيروغليفية القليلة التي لا تستخدم هذه الحيوانات كمرجع –خاصة الكلمة الأولى من كل قصيدة دينية [hieroglyphs] (مديح)– كان الغرض منها أن تساعد الفئة القليلة المتألفة والمتألّقة مع تقاليد المكان الدينية على قراءة هذه النقوش!

أسباب استخدام الكتابة المعماه والتلاعب الكتابي

لمعرفة غرضها فهذا النوع من الكتابة كان موضوع كثير من التكهنات واستعمل كثيرًا من الخدع (شكل 13). على أية حال هذا لا يجب أن يفهم بمعنى خاطئ فهذه الألغاز المصورة لم تكن مجرد حدث تمثيلي أو مهارة رخيصة. مثل العديد من الشعوب الأخرى لقد اعتبر المصريون الصورة إضافة تبرز الواقع وأحد الأساليب التي به تظهر الأداة نفسها. في الواقع أن استخدام هذا النوع من الكتابة كان يهدف إلى التعبير عن الوجود من خلال مواده المختلفة. وكانت هذه الكتابة تهدف إلى توضيح وإظهار المتقاربات والمتشابهات وشبه المضادات والمترادفات والتي تكمن خلف الأشكال الخارجية



المخطط (B)



شكل (13) علامتان في هذه النقوش. الشخص الراكع والسلة التي يركع عليها رسمتا بحجم كبير، وبالرغم من أنهما استخدمتا كعلامات كتابية فقد تم توظيفهما كصور، المنظر من المعبد الجنائزي لرمسيس الثالث بمدينة هابو.

للمخلوقات والأشياء. إن إصطلاح اللغة المقدسة تم استخدامه بدقة كبيرة. إن بإمكاننا القول أن البحث حول الكتابة كان فلسفة في ذاته. على أية حال السعة الاستيعابية كانت السبب في وجود الكثير من عدم الفهم والترجمات الخاطئة. هذا يبين لماذا لم يتعرف كثير من الكتاب الكلاسيكيين على أن الهيروغليفية كانت شكلاً تقليديًا من الكتابة، كان يتم تفسيره بالأصوات والمعاني. واعتقدوا أن جسم الرموز يحتوي على "الوحي" التي بها فقط تقوم البداية. فالكلمة هيروغليفي تعني "كتابة مقدسة" في اليونانية. كان هذا مسئولاً بشكل كبير عن جو الغموض الذي أحاط بالحضارة المصرية في العهدين اليوناني والروماني. وقد استمر هذا خلال عصر النهضة وحتى أوائل القرن التاسع عشر. فقط حتى القرن التاسع عشر؟، ربما من الممكن أن يُسمح إلى أن يقال أن هذا الجو الغامض استمر حتى الآن. حيث أن الهيروغليفية لعبت دورًا كبيرًا في الإعجاب الذي تكنه مصر الفرعونية لما يعرفه العالم بالخوارق والقوة غير الطبيعية والقوة الروحية.

ملاحظات

1- عبارة تقليدية ومتضمنة استخدام الكتابة الفرعونية واستمرت في معبد فيلة حتى نصف القرن الخامس الميلادي.

2- هذه الميزة تشرح أنه حتى عندما كانت في مكتبة اليونانيين ترجمة النص الهيروغليفي على حجر رشيد لم تكن كل المشكلات قد تم حلها ومنها كيف يتم تحديد تتابع العلامات الهيروغليفية التي ترتبط مع كل عمل يوناني؟ ويعتقد أن الوضع لو كانت الخراطيش -الشكل البيضاوي التي فيها أسماء الملوك والملكات كانت تكتب-لم تكن بالصدفة في أقسام منعزلة سرية في استمرارية النص الهيروغليفي. فبواسطة استخدام الخرطوش أمكن حل الرموز الهيروغليفية.

3- لشرح العلامات استخدمت في التحويل اللفظي (انظر العلامات) الأبجدية في جزء العلامات الصوتية.

4- التفاصيل كانت أكثر تعقيدًا في بعض الاستخدامات، حروف شبه الساكنة مثل w وy يمكن أن تستخدم لتشير إلى حروف الحركة ولكن هذا كان غير معتاد.

5- العدد يختلف تبعًا للعصر الزمني الخامس والعشرين والثالث والعشرين تتفق تباعًا مع مصر القديمة ومصر الوسطى. كانت التفاصيل بسبب أن بعض العلامات الأبجدية يمكن أن تشير إلى وحدة صوتية اعتمادًا على موقعه كما هو الحال في بعض الحروف الأبجدية الإنجليزية.

6- هذا التحويل التقليدي الخاص بدارس المصريات كان على عكس الاستخدام اللغوي الذي فيه (ṯ) تمثل نطق من داخل الفم.

7- انظر الهامش السابق.

8- هذه العلامة لا يجب أن تخلط مع العلامة (𓅩) التي تمثل عصفور الجنة وغالبًا ما تستخدم كعلامة صوتية التي تعني "كبير"!

9- باستثناء حالة الاتجاه العكسي المذكورة أعلاه .

المراجع

1- *Naissance de l'écriture. Cunéiformes et hiéroglyphes,* Galeries nationales du Grand Palais, 7 ,ai-9 août 1982,. Paris, R.M.N., 1982.

2- DERCHAIN, Ph., *«Les hiéroglyphes de l'époque ptolémaïque»,* dans Cl. Baudrain, C. Bonnet et V. Krings éd., *Phoinkeia Grammata. Lire et écrire en Méditerranée, Actes du colloque de Liège,* 15-1 nov., 1989, Collection d'études classiques 6, Liège, 1991, p. 243-256.

3- DERCHAIN-URTEL, M.T., *Epigraphische Untersuchungen zur griechischrömischen Zeit in Ägypten* (ÄAT 43), Wiesbaden, 1999.

4- DREYER, G., *Umm el-Qaab I das prädynastische Königsgrab U-J und seine Frühen Schriftzeugnisse (Archäologische Veröffentlichungen 86),* Mayance, 1998.

5- Fischer, H.G., "some Emblematic Use of Hieroglyphs with Particular Reference to an Arabic Ritual Vessel"., *Metropolitan Museum Journal* 5, 1972, 9. 31-49.

6- Fischer, H.G., "More Emblematic Use from Ancient Egypt", *Metropolitan Museum Journal* 11, 1976, p. 125-128.

7- Fischer, H.G., "Redundant Determinatives in the Old Kingdom", *Metropolitan Museum Journal* 8, 1973, p. 7-25

8- Fischer, H.G., "Archaeological Aspects of Epigraphy and Paleography", dans *Ancient Egyptian Epigraphy and Paleography,* New York, The Metropolitan Museum of Art, 1976.

9- Fischer, H.G., "The Evolution of Composite Hieroglyphs in Ancient Egypt", *Metropolitan Museum Journal* 12, 1977, p. 5-19.

10- Fischer, H.G., L'Ecriture et l'art de L'Egypte ancienne. Quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie Pharaonique (Collège de France. Essais et conférences), Paris, 1986.

11- Fischer, H.G., The Orientation of Hieroglyphs. Part I. reversals (Egyptian Studies II), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997.

12- GALGANO, B., " The Multidirectionality of writing and its Implications: some Parallels outside Egypt", Géttinger Miszellen 179, 2000, p. 35 38.

13- Gardiner, A.H., Egyptian Grammar Being; an Introduction to the Study of Hieroglyphs, 3e éd ., Oxford, 1957.

14- GOLWASSER, O., From Icon to Metaphor. Studies in the Semiotic of the Hieroglyphs (OBO 142), Fribourg et Göttingen, 1995.

15- GRAPOW, H., Sprachliche une schroftiche Formung égyptischer texte (Leipziger égyptologische Studien 7), Glückstadt-Hambourg- New York, 1936.

16- GUTBUB, S., "Jeux de signes dans quelques inscriptions des grands temples de Dendérah et d'Edfou", Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientales 52. 1953, p.57-101.

17- HOCH, J., Semitic Words in the Egyptian Texts of the New Kingdom and Third Intermediate Period, Princeton, 1994.

18- KURTH, D., "Die Lautwert der Hieroglyphen in den Tempelinschriften der griechisch-römischen Zeit – Zur Systematik ihrer Herleitungsprinzipien", Annales du Service des antiquités de l'égypte, 69, 1983, p. 287-309.

19- LACAU, P., Sur le système hiéroglyphique (IFAO, BdE XXV), Le Caire, 1954.

20- SAUNERON, S., L'Écriture figurative dans les textes d'Esna (Esna VIII), Le Caire, 1982.

21- SPIESER, C., Les Noms du Pharaon comme êtres autonomes au Nouvel Empire (OBO 147), Fribourg et G?ttingen, 2000.

22- VAN ESSCHE, E., «La valeur ajoutée du signe déterminatif dans l'écriture figurative ramesside»., RdE 48, 1997, p. 201-217.

23- VAN ESSCHE, E., «Dieux et rois face a face dans les inscriptions monumentales ramessides», BDEG 21, 1997, p. 63-79.

24- VERNUS, P., «Espace et idéologie dans l'écriture égyptienne», dans écritures. Systèmes idéographiques et pratiques expressives, Actes du colloque international de l'Université de Paris 7, 22-24 avril 1980, Paris, 1982, p. 101-116.

25- VERNUS, P., «Des relations entre textes et représentations dans l'Egypte pharaonique», dans A-M. Christin éd., écritures II, Paris, 1985, p. 45-66

26- VERNUS, P., «L'ambivalence du signe graphique dans l'écriture hiéroglyphique», dans A-M. Christin éd., L'Espace et la lettre. Ecritures III, Paris, 1987, p. 60-65.

27- VERNUS, P., «Support d'écriture et fonction sacralisante dans l'Egypte pharaonique», dans R. Laufer éd., Le texte et son inscription, Paris, 1989, p. 23-24.

28- VERNUS, P., «Les espaces de l'écrit dans l'Egypte pharaonique», dans Bulletin de la société français d'égyptologie 119, 1990, p. 35-56.

29- VERNUS, P., «La Naissance de l'écriture dans l'Egypte ancienne», Archéo - Nil 3, mai 1993, p. 75-108.

30- ZEIDER, J., «A new Approach to the Late Egyptian «Syllabic Orthography », dans Sesto Congresso Internazionale di egiottologia. Atti, vol. II, 1993, P. 579-596.

المواءمة بين الكتابة والأثر

بقلم باسكال فيرنو

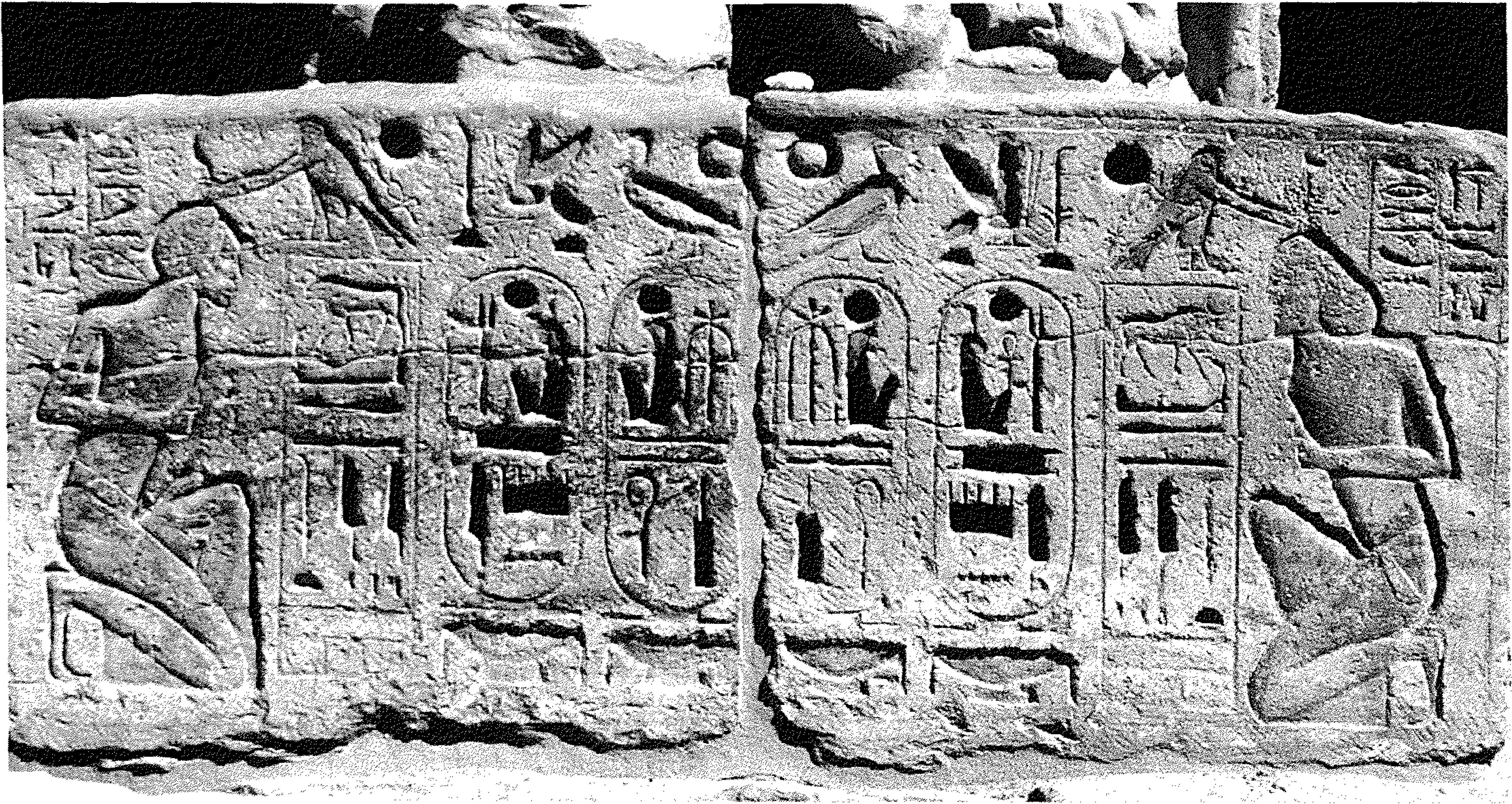
ترجمة محمد عبد الغني

يبرز المثالان التاليان الطرق المتعددة التي يمكن من خلالها موائمة الكتابات الهيروغليفية للأثر الذي نقشت عليه.

النموذج الأول عبارة عن عتبة (شكل 1). ومن وجهة نظر معمارية فإن ما يميز هذا النموذج هو ذلك التناسق والتماثل بين الجزئين اللذين يقعان على جانبي محور رأسي مركزي-وهو محور امتد بالإضافة لذلك من خلال الخط الرأسي الذي تشكل من الممر الهابط من العتبة العليا. وقد تم ترتيب الزخرفة والتصوير والنقوش بحيث يؤكد على ذلك التركيب الثنائي الأجزاء. ويتألف التصوير في الأساس من قرص الشمس المجنح في الخانة العليا، وهذا رمز إلى الحقيقة أن الغرض الذي يهيمن عليه هو صورة مصغرة للكون وذلك وفقًا للمبدأ المعروف جيدًا عن الكون الأكبر والكون الأصغر. إن في ذلك تناسقًا وتماثلًا كاملًا كما لو كان الجناحان يمكن أن يلتقيا ويتطابقا بالضبط في المركز بمحاذاة محور مركزي رأسي يقطع قرص الشمس إلى نصفين. وهذا المحور ذاته يمتد إلى أسفل-بعلامة عنخ (☥عنخ) التي تظهر في كل من الخانتين الوسطى والسفلى. وشكل هذه العلامة متناسق كذلك بصورة تعزز خط المحور أكثر فأكثر. ومن الجدير بالملاحظة أن "☥عنخ" هي الكلمة الدالة على "الحياة" وإنه ليس من قبيل المصادفة أن يرمز إلى المحور الرئيسي بهذه العلامة. بل الأكثر من ذلك



شكل (1) العتبة العليا لسيزوستريس الثالث.



شكل (2) واجهة قاعدة التمثال الضخم لرمسيس الثالث .

أن هذه العلامة تظهر في نصفي النقشين المتقابلين اللذين يشغلان الخانة السفلى والخانة الوسطى. كما أن النقشين يواجه أحدهما الآخر. وينبغي قراءتهما في اتجاهين متضادين يبدأ كل منهما من المحور المركزي-تصبح جلية عندما يدرس المرء العلامات غير المتماثلة. ففي الخانة الوسطى، في النقش جهة اليسار نجد العلامات "𓋴 و 𓀀" تتجه نحو اليمين وهكذا تكون قبالة العلامة 𓋹 وهو ما يشير إلى أن القراءة ينبغي أن تبدأ من هذه العلامة. وفي النقش الموجود في النصف الأيمن نجد العلامات 𓋴و 𓀀 ووجهها نحو اليسار باتجاه العلامة 𓋹 وهو ما يشير مرة أخرى إلى أن القراءة يجب أن تبدأ من عندها. كما أن نقوش الخانة السفلى قد نظمت بطريقة متماثلة: ففي النقش الموجود في النصف الأيسر نجد العلامات 𓅓 و𓋴 وقد اتجهتا نحو اليمين وهكذا تواجه علامة 𓋹 ، وفي النقش الواقع ناحية اليمين نجد العلامتين𓅓و𓋴 وقد اتجهتا نحو اليسار ليواجها العلامة 𓋹.

وكنتيجة لذلك فإن كلا من نصفي العتبة يمثل إلى حد ما صورة مرآة بالنسبة للنصف الآخر.

أما المثال الثاني (شكل 2) فهو تصميم أكثر تعقيدًا. إذ يتكون من واجهة القاعدة المربعة للتمثال العملاق لرمسيس الثالث (الذي يمكن رؤية قدميه في أعلى الصورة). وكما سبق فإنه السطح ينقسم إلى نصفين متماثلين بواسطة محور مركزي رأسي ولكنه محور يمتد إلى أعلى بين قدمي التمثال كما هو الأمر في الحالة السابقة فإن التخطيطات والنقوش تؤكد هذا التماثل، ولكنها تفعل ذلك بطريقة مختلفة .

وإن أول ما ينبغي ملاحظته هو أنه بالرغم من أن نقوش الأعمدة الثلاثة الواقعة إلى اليسار من المحور المركزي تمثل صورة مرآة لنقوش الأعمدة الثلاثة الواقعة إلى اليمين منه فإنها لابد أن تقرأ إلى الداخل: أي في اتجاه المحور المركزي وليس انطلاقًا منه.

ويتضح هذا على الفور من دراسة الحروف التصويرية الهيروغليفية ففي النصف الأيسر نجد الحروف الهيروغليفية 𓃩و 𓅓 و𓆑 وقد اتجهت نحو اليسار وهو ما يوضح أن النقش يجب قراءته من اليسار إلى اليمين. وفي النصف الأيمن نجد الحروف الهيروغليفية 𓃩 و𓅓 و 𓆑 واتجاهها صوب اليمين مما يشير إلى أنها ينبغي أن تقرأ من اليمين إلى اليسار .

أما الأمر الثاني الجدير بالملاحظة فهو أن عدم التماثل تداخل في نسيج التماثل الكلي. ففي طرف كل من نصفي القاعدة نجد تصويرًا لعدو مهزوم، وقد غرس الصقر في العمود الثالث سلاحًا في رأسه، ولكن العدو في الحالتين مختلف: فعلى اليسار نجد نوبيًا، وعلى اليمين نرى أسيويًا. وينعكس هذا الاختلاف بطبيعة الحال على النقوش التي تتشابه جداً إلا في تلك النقطة فعلى اليسار يقرأ النص كالأتي: الحاكم الشرير لكوش (= النوبة والسودان) الذي ذبح ملكه وسلطانه، أما النقش جهة اليمين فيقرأ كالأتي : الحاكم الشرير لخور (= سوريا -فلسطين) الذي ذبح ملكه وسلطانه. وهكذا نجد أسفل قدمي التمثال العملاق تصويرًا للعذاب الذي أنزله الفرعون بأولئك الذين شاركوا في شرف أن يكونوا من أكبر أعداء مصر في تلك الفترة وكان يتم تمييزهم بالمنطقة التي أتوا منها: الجنوب والشمال بالترتيب. وهكذا نجد تماثلاً في عدم التماثل .



شكل (1) فوكسي الأحد السماوي الأعظم كما يصور في صور مجمعة من المستويات الكونية الثلاثة، ويعود تاريخه إلى 1709م. هو أول الأباطرة الأسطوريين الخمسة من العصور الأسطورية وقد اشتهر بأنه اخترع الصرافة والكتابة التي اشتقت منها. وهنا يصور وهو يستخدم فرشاة فقط لكي يرسم الأشكال الثلاثية الثمانية الأساسية للصرافة. وفصًا جمجمته مما يذكرنا بأنه تنين- إنسان وعلى ذلك فإنه يمتلك قرون ذلك الكائن الخرافي. أما بقية جسده الذي يأخذ شكل الثعبان فإنه يختفي تحت الشكل البشري المصور هنا.

الكتابة في الصين

بقلم **ليون فاندرميرش**

ترجمة **محمد طلبة عبد القادر**
مراجعة الكتابة الصينية **نينت نعيم إبراهيم**

أصول الكتابة الصينية وخصائصها

تعد الكتابة الصينية كتابة إيديوغرافية (رموزية)، وذلك يعني أن رموز تلك الكتابة غير قادرة على تمثيل الوحدات الصوتية بشكل تام، تلك الوحدات التي تقوم بدورها بالتعبير عن الكلمات عند مستوى الإنتاج المادي للصوت. ولكن بدلاً من ذلك تشكل الرموز وحدات دلالية تعبر -عند مستوى المعنى- عن الرسالة المراد توصيلها من الكلمة. كان تمثيل هذه الوحدات الدلالية في أفكار هو الذي أدى فيما سبق إلى خلق مصطلح "إيديوجرافيا" لوصف هذا الشكل من الكتابة، وعلى الرغم من أنه غير كاف حقًا، إلا أن كثرة استعماله قد أقرته عمليًا.

ولكي نحقق فهمًا أفضل لطبيعة أي نقش إيديوغرافي-وهي الظاهرة التي تتقاسمها الثقافة الصينية حتى مع الثقافات المكتوبة الأكثر قدمًا مثل الثقافة السومرية والثقافة الفرعونية المصرية. نرى أن نتفحص السمات العامة للشكلين الرئيسيين للكتابة بوجه عام.

يعتبر النص منظومة من العلامات الرسومية التي ترمز إلى الإشارات الصوتية التي يلفظها المرء عند التحدث. ويغلب على هذه المنظومة تطابق أحادي أو ثنائي الصوت ما بين المرسوم والمنطوق يجعل التمثيل الصوتي ممكنًا رسمه من خلال عملية الكتابة أو ما يمكن أن يطلق عليه بشكل أدق "عملية رسم الرموز" من ناحية، ومن ناحية أخرى عن طريق عملية إعادة بناء الحديث المنطوق قراءة أو بالأحرى "فهم الرموز". إن عملية كتابة نص ما هي إلا عملية المطابقة، تلك والتي تتحقق عن طريق ترميز الإشارات اللفظية الخاصة بلغة الحديث لربطها بطريقة "أحادية - ثنائية الصوت" بمنظومة الرموز التي جرى العرف على اعتبارها مناسبة لتلك المطابقة. ويدلنا هذا على أن عملية كتابة نص ما تعتمد على حل مشكلة بالغة التعقيد تتكون من شقين هما: تحليل الإشارات اللفظية المستخدمة في اللغة محل الدراسة (بمعنى الطريقة التي بها تلفظ الأصوات)، وخلق منظومة من العناصر الرسومية graphies على شكل نص تسمح للقارئ بالقيام بعمليتي رسم الرموز graphiage وفهم الرسم déyraphiage بسهولة نسبية. ولهذا لم تفلح أي ثقافة مهما بلغت من تقدم في إيجاد حل مثالي لهذه المشكلة المزدوجة، ولكن تطورت منظومات كتابة مختلفة استطاعت أن ترتقي بطرق مختلفة داخل إطار الثقافات التي انتمت إليها. وكان العائق الأول أمام حل هذه المشكلة هو صعوبة تحليل طريقة تركيب الرموز الكتابية كما تبدو في استخدام المنظومات المتعددة لنقل الرسالة المراد توصيلها، مثلما كان الأمر في الثقافات التي فشلت في تطوير نصوص حقيقية. على أن هذه الإشارات كانت مكتوبة في شكل رموز ولكنها لم تكن قائمة على أساس لغوي. ومن ثم فظهور نص مكتوب بلغة ما، لم يظهر إلا عندما عينت هذه الوحدات اللغوية التي يتكون منها الحديث المتصل بطريقة دقيقة إلى حد ما. وهو التعيين الذي ظهر في البداية من خلال التحليل السطحي للتنظيم الأولي لتلك الوحدات وما نتج عنه من معان جلية ومباشرة. وهذا الوضوح سهل توصيف هذه المعاني على أنها "متتابعة من الوحدات الدلالية".

لقد ظهرت منظومات الكتابة الأولى نتيجة لاتفاق واضح بدرجة ما على الوحدات اللغوية التي شكلت تنظيمها المبدئي (ذلك من خلال التعرف على تلك المتتابعات). ونظريًا، كانت هذه الوحدات تمثل وحدات صرفية (Morphèmes) ولكنها من الناحية التطبيقية وبطريقة تقريبية أكثر-كانت هذه الوحدات عبارة عن كلمات. وابتكرت رموز رسومية مميزة لتمثل كلاً من هذه الوحدات من خلال إشارة مكتوبة. وهو الأمر الذي يمثل مبدأً عامًا للكتابة الإيديوغرافية. أما بعد ذلك، فقد قادت الرغبة المتزايدة باطراد إلى التعبير عن المزيد من الكلمات إلى الاستكشاف المتواصل للمرحلة الثانية من التنظيم اللغوي، وهي مرحلة الرموز الصوتية الملفوظة في الكلام وذلك للتمييز ما بين الكلمات المختلفة. ورغم ذلك، كانت الصين تقف خارج دائرة هذا الاستكشاف. وتتشكل هذه الرموز من وحدات صوتية متمايزة أو وحدات صوتية (phonèmes) محدودة العدد لكنها قادرة على التعبير

عن عدد لا محدود من الكلمات من خلال عدد غير محدود من التراكيب الممكنة بين هذه الوحدات. لقد أدت فكرة التعبير كتابياً عن الكلمات عبر وسيط يتمثل في الوحدات المشفرة التي تولدت في هذه المرحلة الثانية للتنظيم–بدلاً من الطريقة المباشرة باستخدام الرموز–لظهور الجيل الثاني من النصوص، أي النصوص الصوتية التي تعبر فيها العناصر الرسومية عن الوحدات الصوتية المعنية بشكل تقريبي على مستوى المقطع (في النصوص التي تتكون من مقاطع)، أو حتى على مستوى العناصر المكونة للمقاطع (في النصوص الهجائية).

ولكن لمَ لمْ تتجاوز الثقافة الصينية مستوى هذه النصوص البدائية كما فعلت الثقافات العظيمة الأخرى، التي استمرت في التطور حتى يومنا هذا؟ هل لم تكن الرموز الصينية إلا ديناصورات ثقافية من عصر مضى، حفظتها فضيلة المقاومة الصينية لكل أشكال التقدم؟ إن الكتابة الصينية التي اتهمت حتى داخل الصين نفسها بأنها تمثل عائقًا رئيسيًا أمام استيعاب الفكر العلمي الغربي، قد برهنت على أنها لغة منفتحة على كل ما يمكن استيراده من مفاهيم علمية غربية، كما أنها قادرة على التكيف والتعامل مع أكثر أشكال تكنولوجيا المعلومات تعقيدًا. والحقيقة أنه في الصين فقط (وليس في أي مكان آخر) قعدت منظومة الكتابة الإيديوغرافية إلى حد بعيد حتى على مستوى التنظيم المبدئي. لقد وصلت إلى درجة من الاتقان لا تجعل أي إحكام قد يجلبه الترميز الصوتي phonématisme ذا أهمية معتبرة، ومن ثم لم يحدث هذا التمثيل مطلقًا.

كيف إذن تمت عملية عقلنة الكتابة الصينية؟ لقد حدث ذلك من خلال عملية بناء منهجية عبر ألف سنة نضج خلالها الخط الصيني (من بدء ظهوره الأول في أسرة "يِن" Yin في نهاية القرن الرابع عشر قبل الميلاد على وجه التقريب، وحتى ازدهار الأدب الصيني الأول في نهاية أسرة Zhou في القرن الثالث قبل الميلاد). لقد تأثر النص المكتوب بشكل كبير بالنزعة المنطقية للكتبة والذين تميزوا بالبراعة، ليس فقط في الكتابة ولكن أيضًا في الكهانة. أما الطرق التي استخدمت في عملية البناء تلك فقد وضعها في زمن هان مؤلف أول معجم للرموز الصينية، العظيم زو شن Xu Shen 57–147 تقريبًا، العصر المسيحي) وخلاصة الأمر أن عملية تقعيد الكتابة الصينية وافقت ثلاثة مبادئ أساسية: أولها ابتداع رموز جديدة بالاشتقاق من الرموز المجودة؛ والثاني، اقتباس المتجانسات اللفظية homophones كبدائل للرموز الجديدة عندما تكون عملية ابتداع الأخيرة بالغة الصعوبة؛ والثالث، الدمج المزدوج لكافة الرموز –بمعنى العناصر الرسومية الفرعية التي تتكون منها تلك الرموز.

لقد مكن مبدأ الاشتقاق الإيديوغرافي المطرد من تجنب فوضى توالد رموز متمايزة (بمعنى أنها مستقلة عن بعضها البعض ومطابقة للكلمات بطريقة بسيطة كما هو الحال في الكتابة السومرية القديمة) وذلك من خلال تكوين رموز جديدة على أساس الرموز القائمة بالفعل فقط. وهكذا يفرق زو شن Xu Shen بين الرموز الأولية التي يسميها "ون" wen والرموز المشتقة التي يسميها "زي" zi. والرموز الأولية يعاد استخدامها كعناصر تكوينية أو عناصر أساسية sous-graphies في تكوين رموز جديدة مشتقة منها. وسنقدم فيما بعد أمثلة للحروف المشتقة. وأولاً، هاكم بعض العناصر الأولية تبدو فيها طبيعة الرسوم التصويرية من الشكل القديم واضحة (أما الأشكال الحديثة التي فقدت كثيرًا من طبيعتها التصويرية فقد وضعت داخل أقواس) :

yue [月] قمر، وri [日] شمس، lu [鹿] غزالة، وyuo [又]: يد يمنى

لقد أتاح مبدأ الاقتباس (الذي أسماه زوشن Xu Shen جياجية jiajie) تلافي عيب الكتابة الإيديوغرافية عند التعبير عن كلمات يصعب تصوير رموز لها بشكل مباشر. لقد أعاد الكتاب استخدام رموز (أو اقتبسوا رموزًا) كانت موجودة بالفعل في الخط كانت عبارة عن متجانسات لفظية homophones في لغة الحديث لكلمات كان يصعب للغاية ابتداع رموز جديدة لها. فعلى سبيل المثال كانت الاتجاهات الأربعة (الشمال والجنوب والشرق والغرب) مرسومة بطريقة واضحة تبين هذه الاتجاهات وذلك لأن المعاني الأصلية التي تشير إليها هذه الكلمات ليس لها أي ارتباط دلالي بالكلمات التي تعبر عنها الآن، إذ لابد أن تكون تلك حالة تستخدم فيها الرموز كمتجانسات صوتية :

- كتبت كلمة (شرق) بالرمز: [東] الذي كان يعني في الأصل (يربط على شكل حزمة).
- كتبت كلمة (جنوب) بالرمز: [南] الذي كان يعني في الأصل (اسم آلة موسيقية).
- كتبت كلمة (غرب) بالرمز: [西] الذي كان يعني في الأصل كلمة (عش).
- كتبت كلمة (شمال) بالرمز: [北] الذي كان يعني في الأصل الفعل (يستدير للخلف).

لقد مكن مبدأ الربط المزدوج للرموز (أي الرموز الثانوية) من إعادة الهيكلة الشاملة للمعجم الإيديوغرافي من خلال عملية تصنيف مزدوجة يمكن أن تشَبَّه بالشجرة ذات الخط الطولي والأفرع العرضية. وكانت تعمل بالشكل التالي: يعمد الكتبة إلى اختيار رموز أولية ذات معان مترابطة بشكل كاف مع معاني الرمز المشتق الجديد، بحيث يكون ذلك ظاهرًا بشكل تلقائي. فعلى سبيل المثال عند ابتداع الرمز الجديد الذي يعبر عن معنى (ينزل) عمدوا إلى تجميع رمزين بدائيين(تصويريين) لقدمين، واحدة تحت الأخرى بالإضافة إلى سلم [降]. ولابتداع رمز جديد للفعل (يستمع) جمعوا كلا من الرمز الأصلي للأذن والرمز الأولى للفم، وهو الرمز الذي تحول بعد ذلك إلى الرمز الأكثر تعقيداً (ting) 聽 وسمي زو شن Xu Shen هذا النوع من الرموز خوى أى Huiyi بمعنى الرموز المتحدة والتي يمكن ترجمتها بالمصطلح Syllogigramme

(بمعنى الرمز المشتق قياسيًا) كي نحتفظ بأسماء للأنواع المختلفة من الرموز الإيديوغرافية. ولكنه ثبت على الفور صعوبة إنتاج هذه الرموز بأعداد كبيرة كافية. ومن هنا عمل الكتبة على التوسيع من دائرة اختيارهم للرموز الثانوية لتكوين الاشتقاقات المختلفة من خلال قبول المتجانسات الصوتية المستعارة. وبينما عني هؤلاء الكتبة بمبدأ الإبقاء على رمز ثانوي واحد على الأقل على أساس الارتباط الدلالي بين معناه الأولي ومعنى الرمز المشتق، فقد درجوا بشكل منتظم على اختيار صورة كلمة أخرى كانت تمثل متجانسًا صوتيًا تقريبيًا لكلمة كان يمثله رسوميًا الاشتقاق. ومثال ذلك الرمز التصويري لكلمة (عشب) باعتباره رمزًا ثانويًا في الاشتقاقات التي تدل على أسماء النباتات أو الرمز التصويري لكلمة (يد) باعتباره رمزًا ثانويًا في الاشتقاقات التي تدل على الحركات اليدوية. سمى زو شن Xu Shen هذه النوعية من الرموز Xing Sheng أو الرموز الشكل صوتية حيث يتكون أي منها من رمز ثانوي يمثل فيه عنصر الشكل عنصرًا دلاليًا مع رمز ثانوي آخر يمثل على وجه التقريب تجانسًا صوتيًا ويمكن ترجمته إلى الإنجليزية بالمصطلح Morphophnopgramme أو الرمز الصوت صرفي. ويطلق المعجميون لفظة المفتاح (أو الشق الجذري) على ما أسماه زو شن Xu Shen الشكل form ويطلقون لفظة (الشق الصوتي) على ما اسماه الصوت sound. ومن أمثلة الرموز المستخدمة الآن :

1. الشق الجذري: شجرة (مو木) + الشق الصوتي:"ماي mei 每 = "شجرة المشمش الصيني (البرقوق) وتنطق: مي. الشق الجذري: شجرة (ماي梅) + الشق الصوتي: جوي gui (桂) = 桂 "الغار" وتنطق جوي
2. الشق الجذري: شمس (رْ 日) + الشق الصوتي: وانغ wang (王) = 旺 "تشرق" وتنطق وانغ. الشق الجذري: شمس (يوان 爱) + الشق الصوتي:(نوان暖) = "دافئ" وتنطق نوان nuan

إن عملية تكوين الرموز الصوت صرفية والتي عمت معجم الرموز بما يتضمنه من إعادة تفسير الرموز القياسية Syllogigrammes التي عاملت واحدًا من الرموز الثانوية المكونة لها كشق جذري وآخر كشق صوتي، قد جلبت معها عملية إعادة هيكلة كاملة للرموز من خلال تفاعل عملية الدمج المزدوج للرموز فى عوائل شكلية ترتبط رأسيًا أو أفقيًا بفضل احتوائها على الشق الجذري (انظر الجدول في صفحة 85).

ولا يمكن النظر إلى هذه المجموعات على أنها مجموعات إتيمولوجية (اشتقاقية)، بمعنى أنها ليست مجموعات تكونت من خلال عملية التوالد التلقائي قبل أن تدون، ولكنها مجموعات جرافولوجية أي رسومية تكونت نتيجة إنتاج الكتبة المنظم لرموز جديدة من خلال الأسلوب الكتابي الذي ابتكروه. ومن الجدير بالذكر أن هذه المجموعات الاتيمولوجية قد غمرتها المجموعات الرسومية ولم يعد لها وجود. لقد ثبتت أهمية تلك الخصوبة الذاتية التي اتصفت بها التراكيب الرسومية التي تطورت حتى صارت شبكة عضوية من العلاقات الدلالية. وهنا يكمن النهي الصارم الذي أغلق كل باب دون أي تجديد صوتي للكتابة الصينية. وخلافًا للفكرة الشائعة، يعتبر إضافة رمز لفظي ثانوي الجذور للرموز الصوت صرفية، خطوة أولى نحو ابتداع الكتابة اللفظية. فلم يعد ذلك كونه محاولة للتحايل على استحالة وضع رموز قائمة على القياس المنطقي Syllogigrammes تعبر عن كل كلمات اللغة. وعلاوة على ذلك غالبًا ما يجد المرء تنويعة ضخمة–ربما تفوق الحصر– من الرموز اللفظية الثانوية المختلفة تلفظ بالطريقة نفسها وعلى النقيض من ذلك وجدت نفس المجموعة من الرموز اللفظية الثانوية في رموز تلفظ بطريقة مختلفة. والحقيقة أن الكتبة لم يهتموا كثيرًا بدقة البعد اللفظي للرموز اللفظية الثانوية بقدر ما اهتموا بالطرق التي تضمن أنهم قد احتفظوا بالحد الأدنى من الأبعاد الإيديوغرافية لها. وثمة قيمة دلالية غامضة إلى حد ما تم ربطها بالكثير من الرموز اللفظية الثانوية وكان لها أسبقية على البعد الصرفي، بحيث منعت ذلك الأخير من أن يؤدي إلى وجود انطباع بلفظية الكتابة. وعلى الجانب الآخر وفي نظر كل من الكتبة والمعجميين، كانت مجموعات الرموز المندمجة في شكل أفرع شجرية أفقية، مثلها مثل تلك المصنعة رأسيًا، مجموعات دلالية بالفعل بالرغم من كونها أقل توالدًا.

وكما هو واضح مما سبق، فإن منظومة الرموز الصينية قد أعيد هيكلتها بشكل عميق بالمقارنة بكلمات اللغة الطبيعية التي استخدمت هذه الرموز فى تمثيلها لكتابتها ما يسميه الصينيون الكتابة (الكلاسيكية) المكتوبة عن لغة الحديث حيث يطلق عليها اصطلاح اللغة الرسومية. وهذا هو المعنى الدقيق لكلمة ون يان Wenyan (اللغة الصينية الكلاسيكية) وهو اصطلاح يستخدمه الصينيون للإشارة لهذه اللغة للتفريق بينها وبين اللغة الطبيعية (بالرغم من أنه من الواضح أنها قد اشتقت منها) أكثر من استخدامه للإشارة إلى هيئتها الكتابية. وعليه فإن عملية ترجمة حقيقية تحدث عند الانتقال من لغة الحديث إلى اللغة الرسومية وبالعكس. وإذا كان النساخ وجهوا جهودهم إلى هذه اللغة الرسومية بدلاً من استنباط صياغة بسيطة للكتابة الصينية، فقد كان ذلك يرجع إلى أنهم كانوا هم المختصين بالكهانة وقد ابتدعوا هذه الكتابة كي تكون أداة مساعدة لهم في خدمة هذا العلم فضلاً عن كونهم مخترعي هذا الضرب من الكتابة.

ففي واقع الأمر، ظهرت الكتابة الصينية أولًا في نصوص كتبت لتسجيل طقوس الكهانة مثل التنبوء الحرقي Pyroscapulomancie وهو طقس يقوم فيه الكاهن بوضع جمرة على عظمة كتف حيوان أو صدفة سلحفاة فتحدث شقوقًا كانت تفسر على أنها علامات تكشف عن إجابات الأسئلة المطروحة. وكانت هذه النصوص المحفورة بشكل مباشر على عظمة الكتف أو صدفة السلحفاة تبين تاريخ كل عملية وغرضها. لقد اكتسبت هذه النصوص شيئًا من الطبيعة الواقعة وراء

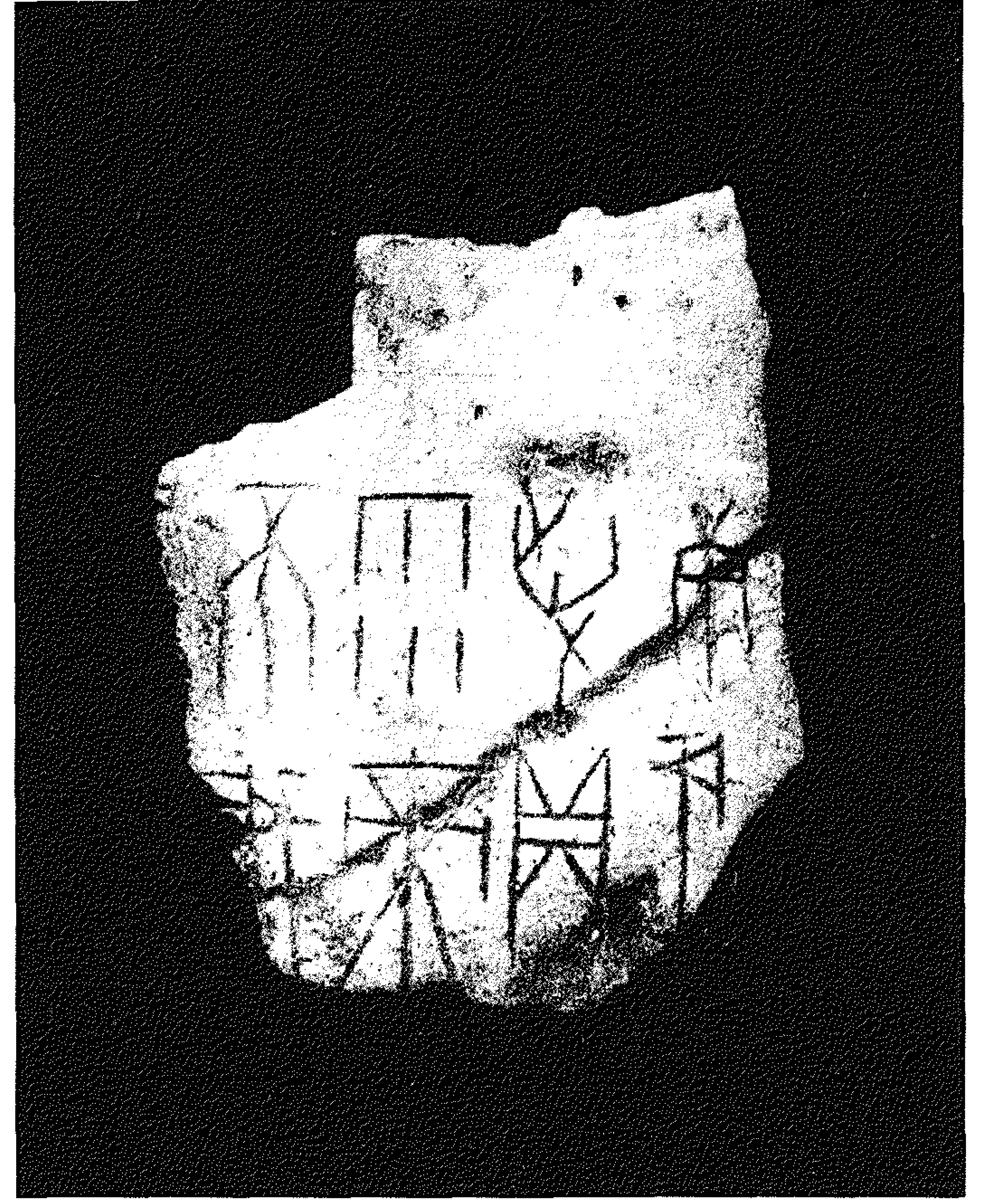
الخبرة البشرية من خلال ارتباطها بتلك الإجابات الكهنوتية النبوئية. وقد وجدت عشرات الآلاف من هذه النقوش البدائية (تلك المعروفة باسم نقوش العظام الكهنوتية) من بداية اكتشافها عام 1899. وكانت في الغالب محفورة على قطع متناثرة من العظام، وربما وجدت أيضًا على بعض القطع الصحيحة الكاملة. ويمكن إرجاع هذه النصوص إلى عصر ين Yin (وهو الاسم الذي يطلقه المؤرخون على الفترة الممتدة من الانتقال الأخير لملوك أسرة شانغ Shang من عاصمتهم إلى ين Yin في القرن الرابع عشر قبل الميلاد وحتى نهاية تلك الأسرة 1050 قبل الميلاد على وجه التقريب عندما أطاح بها Zhou). ويتكون القاموس الإيديوغرافي الخاص بهذه النقوش من ثلاثة آلاف وسبعمائة رمز، فُك غموضُ ألفين منها وعرفت من خلال استخداماتها، حيث يمثل هذا العدد النواة الأولى للمعجم الإيديوغرافي الصيني ويمثل، أيضًا ما بين 10% إلى 15% من الرموز المستخدمة في النقوش الكهنوتية النبوئية. أما الكلمات المستعارة - التي يطلق عليها زو شن Xu Shen "الاستعارات الحقيقية" - فقد شكلت ما يقرب من 10% من هذا المعجم. وهنا يجب أن لا نخلط بين الاستعارات الحقيقية وما يمكن تسميته الاستعارات الزائفة التي يمكن أن تعرّف بأنها بدائل لرموز المتجانسات اللفظية التي لجأ إليها الكتبة، لا تحملهم على ذلك الضرورة بل مجرد الرغبة في التيسير. فعلى سبيل المثال، بدلاً من الرمز الأصلي لكلمة غزالة [鹿] ورمز كلمة حظ [祿] ، استخدام متجانس لفظي لكونه أكثر سهولة في نحته (كلا الكلمتين تنطق "لو" حتى الآن). وبينما تندر الاستعارات الحقيقية، تظهر الاستعارات الزائفة بشكل أكبر في النقوش المهجورة. ومن هنا نستطيع أن نفترض أنه لو كان قد شاع اتجاه نحو نص لفظي في الكتابة الصينية فلابد وأنه قد أسس على الاقتباسات الزائفة. وعلى الرغم من انتشار هذه الممارسة في عصور ما قبل الإمبراطور خان Han، فقد صارت نشاطًا استثنائيًا في اللغة الكلاسيكية لا أكثر بالتالي أعادت تأكيد طبيعتها الإيديوغرافية الخالصة.

ويلاحظ أنه بمجرد وضع كل من الرموز التصويرية Pictogrammes والاقتباسات جانبًا، نجد أن كل المتبقي -الذي يمثل ثلاثة أرباع معجم الرموز المصورة في شكل نقوش- يتكون من Syllogigrammes ورموز صوت صرفية بنسبة ثلثين إلى ثلث على التوالي. ومع ذلك، وبالتدريج زاد عدد الرموز الصوت صرفية في المعجم كله، ليس فقط من خلال ابتداع كلمات رسومية جديدة ولكن أيضًا من خلال استخدامه كبديل للرموز Syllogigrammes السابقة وحتى للرموز الصوت صرفية السابقة أيضًا. فعلى سبيل المثال، حوِّر الرمز الأوليّ المعبر عن عبارة "يرمي بسهم" (شيه she) والذي يبدو رمزًا تصويريًا بشكل واضح من خلال عملية تعقيد للرمز، إلى الرمز الصوت صرفي (she 射) والذي ينطق حاليًا "شيه". وهذا الرمز يتكون من الشق الجذري (إبهام) 寸 وهو تحوير معقد للشق الجذري (سهم) (ش shi 失) والصوت (شن 身) والذي ينطق حاليًا (شين) داخل الرمز الذي منه مسخت صورة انحنائه في الرمز التصويري الأول بطريقة معقدة. في المعجم الذي ألفه زو شن Xu Shen وقدمه إلى الإمبراطور بعد وفاته ابنه شوتشونغ Xu Chong والذي احتوى على 9475 علامة، شكلت الرموز الصوت صرفية نسبة 80% منه وSyllogigrammes أو الرموز القياسية 12% والرموز التصويرية أقل من 6%.

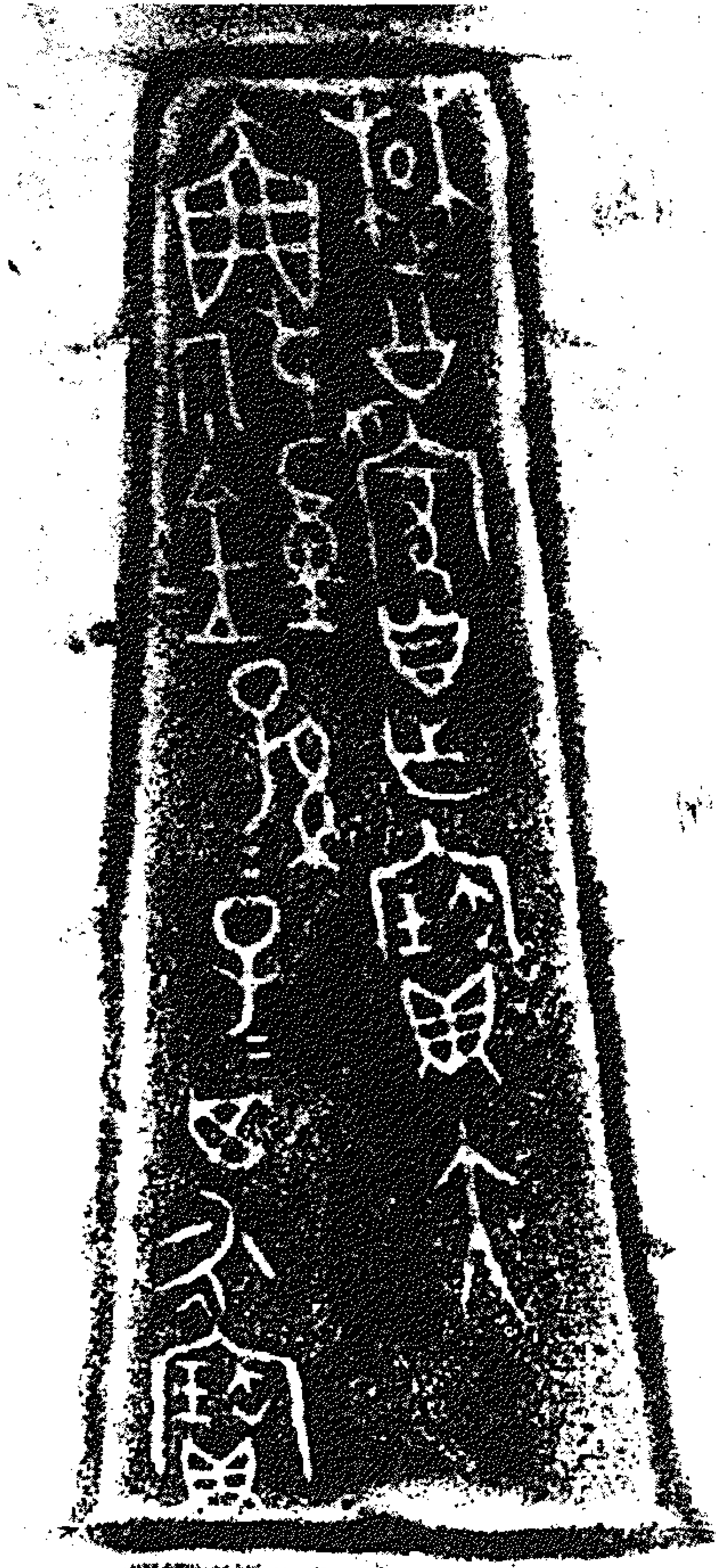
وطول فترة تكوينها، تزايد استخدام اللغة الرسومية الخارج عن نطاق عالم الكهانة ممتدًا في البداية إلى المجال الشعائري والإداري جميعه، وبالتالي ومن عصر كونفشيوس فصاعدًا (551-179 قبل الميلاد) امتدت إلى المجال الأدبي. وعلى أية حال ،احتفظت الكتابة الصينية الرسومية ببعض الخصائص المميزة لأصولها الكهنوتية. ولم ينظر إليها كأداة يستخدمها أي شخص للتعبير عن نفسه بقدر ما اعتبرت نوعًا من اللوغاريتمات المناظرة لتلك الموجودة في السداسيات الأربع والستين لكلاسيكيات الكهانة حاملة رؤية إجمالية للأشياء بطريقة أكثر عمقًا من الرؤية السطحية التي تنقلها لغة الحديث المعتادة. ونتيجة لذلك يفتقد الأدب الصيني إلى أنواع أدبية تعد أعمدة الأدب في الثقافات الأخرى. وهذه الأنواع هي الملحمة والمسرحية والرواية. فالأدب الصيني يقوم على قواعده الخاصة به ممثلة في الآثار الأدبية الصينية والشروح التفسيرية لها.

وأخيرًا ظهرت أيضًا في الصين كل من الملحمة والمسرحية والرواية لكن باعتبارها أنواعًا أدبية غير كلاسيكية. وارتبط ظهورها بشكل جديد من الأدب كان نتاجًا لتكييف الإيديوغرافية القديمة مع الكتابة الصوتية المباشرة للغة الحديث.

وبالرغم من أن الارتباطات الكهنوتية للإيديوغرافية الصينية أدت إلى تكوين لغة رسومية خاصة، فلم يكن هناك ما يمنع من استخدام الرموز لتمثيل الحديث الشفهي بطريقة مباشرة. وبهذه الطريقة صنفت الأناشيد الطقوسية في كلاسيكيات القصائد الغنائية Canon des Odes في وقت مبكر. وبهذه الطريقة أيضًا تمت البرهنة على إمكانية وضع متناثرات لغة الحديث في النصوص الأكثر كلاسيكية المكتوبة باللغة الرسومية عند البحث عن مقدسات أكثر حيوية، كما هو الحال في مختارات كنفوشيوس الأدبية، التي ألفها مريدوه. ولكن بقي ذلك لوقت طويل مجرد أداة أسلوبية. فالاستخدام المنظم للرموز في كتابة لغة الحديث بطريقة مباشرة الذي قاد إلى ما يعرف بأدب لغة الحديث، لم يظهر إلا في القرن التاسع. ولم يكن ذلك في البداية حيث شهدت تلك الحقبة وهي حقبة أسرة تانغ (917-618) أوج انتشار البوذية الصينية. فقد كان الرهبان عند مخاطبتهم لجمع من الناس يلقون خطبًا تصور السير المقدسة منسقة كتتابع لمشاهد صغيرة مفعمة بالحياة، مع استخدام نصوص مزينة مناسبة مثل المسلسلة الهزلية وعلى حواشيها صينية دارجة. ومع ذلك لم يؤثر تطور أدبيات اللهجة



شكل (2) قطعة من صدفة سلحفاة منحوت عليها جزء من نقش كهنوتي نبوئي (ثمانية رموز) يتعلق بحلول المطر والأضحية المقدمة إلى الرب. القرن الثاني عشر قبل الميلاد.



شكل (3) نقش على جرس برونزي مقدم إلى الدوق مينغ Ming خلال فترة حكم الملك يو You الحاكم قبل الأخير لزو الغربية zhou oc cident aux(781–771 قبل الميلاد). نقشت بأسلوب الخاتم الكبير.

شكل (4) نقوش تؤرخ لمقياس وزن برونزي سبكت في نفس عام إنشاء الإمبراطورية في عام 221 قبل الميلاد. نقشت بأسلوب الخاتم الصغير.

الدراجة على اللغة الرسومية بالدرجة التي افترض وجودها، ولا على الأدب الكلاسيكي الذي كتب بهذه اللهجة وكان مستمرًا في الانتعاش باللغة التقليدية. وهكذا لم يحدث أي تحويل بسيط للغة الرسومية إلى نقل خطي كامل وأمين للغة المنطوقة، بل كان ذلك بالأحرى اعتمادًا على اللغة الرسومية كمصدر لإيجاد أسلوب من الكتابة يدون به نوع جديد من الأدب. ولم يكن هذا الابتكار -الذي أعاق الارتقاء الكلي للكتابة الصينية حتى هذه المرحلة- ليقع إلا على حواشي الثقافة الصينية التقليدية. فقد انبعث هذا الابتكار في دوائر بوذية متأثرة بثقافة أجنبية يميزها وجود نص يستخدم في تدوين لغة الحديث بطريقة مباشرة. وكانت هذه الثقافة المؤثرة هي الثقافة الهندية بنصوصها المكتوبة بأحرف هجائية. لقد كانت فكرة استخدام الرموز كأحرف الهجاء قائمة في أذهان الرهبان الصينيين مثلها مثل النصوص السنسكريتية البالية. ومن هنا جاء الشذوذ اللافت للنظر في تاريخ الكتابة في الصين والذي يتمثل في أنه بدلًا من التحول من نص يكتب بطريقة إيديوغرافية إلى نص هجائي -كما هو الحال بالنسبة للكتابة في الثقافات الأخرى- فإننا نلحظ نمو نوع من التزاوج بين الكتابة الصينية وكتابات الثقافات الأخرى من خلال توغل أجنبي داخل الكتابة الصينية بواسطة أبجدية خارجية.

وهكذا لم تبد الأصالة العميقة للإيديوغرافية الصينية أكثر وضوحًا إلا في فن الخط وما انبثق عنه من فن الرسم الحبري.

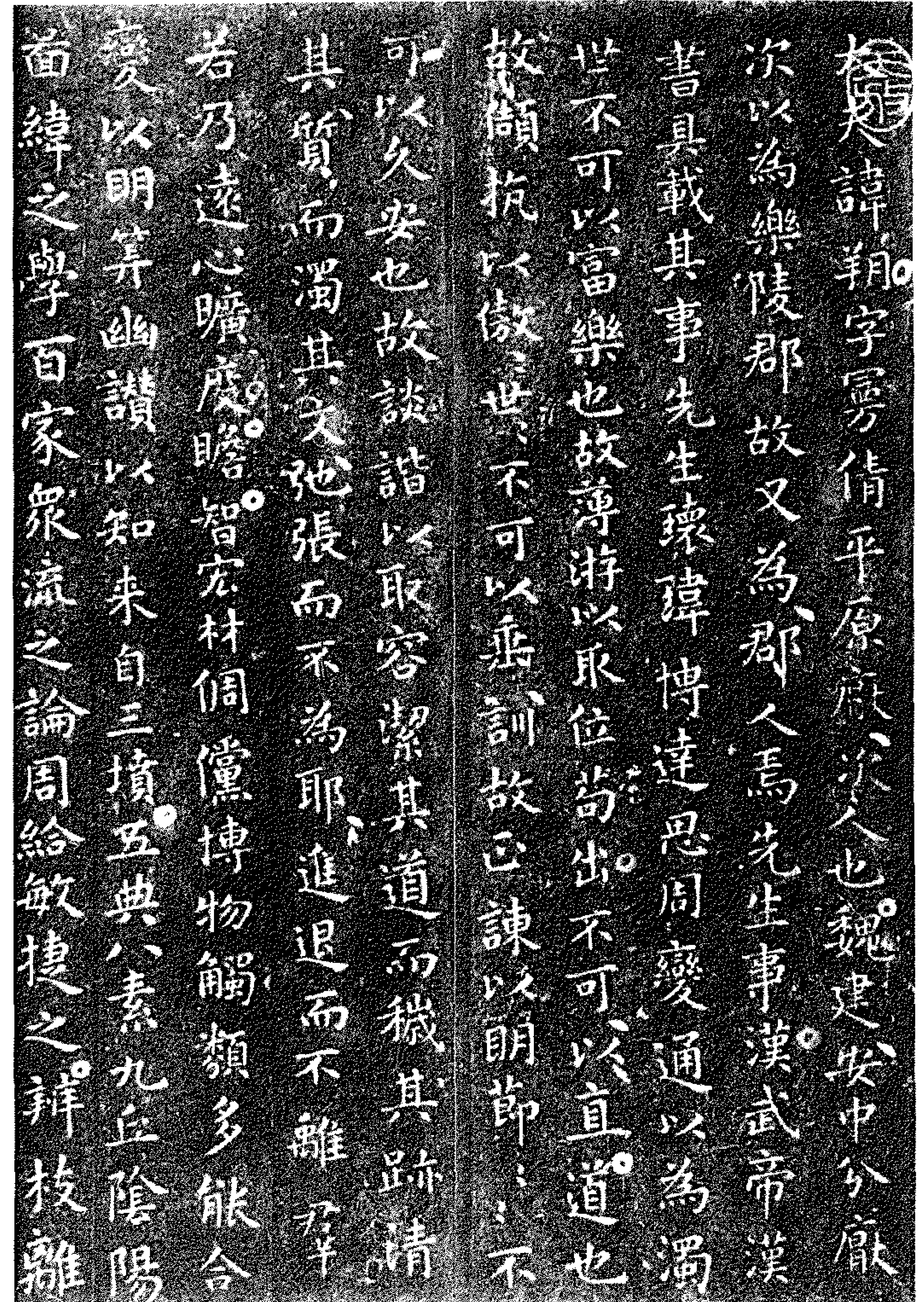
شكل (5) جزء من وثيقة كتبت علي قشور الخيزران ترجع إلى عصر خان Han بعد اختراع الورق ولكن استخدام الورق في الكتابة لم ينتشر إلا بصورة تدريجية للغاية. نقشت بطريقة النصوص الأرشيفية.



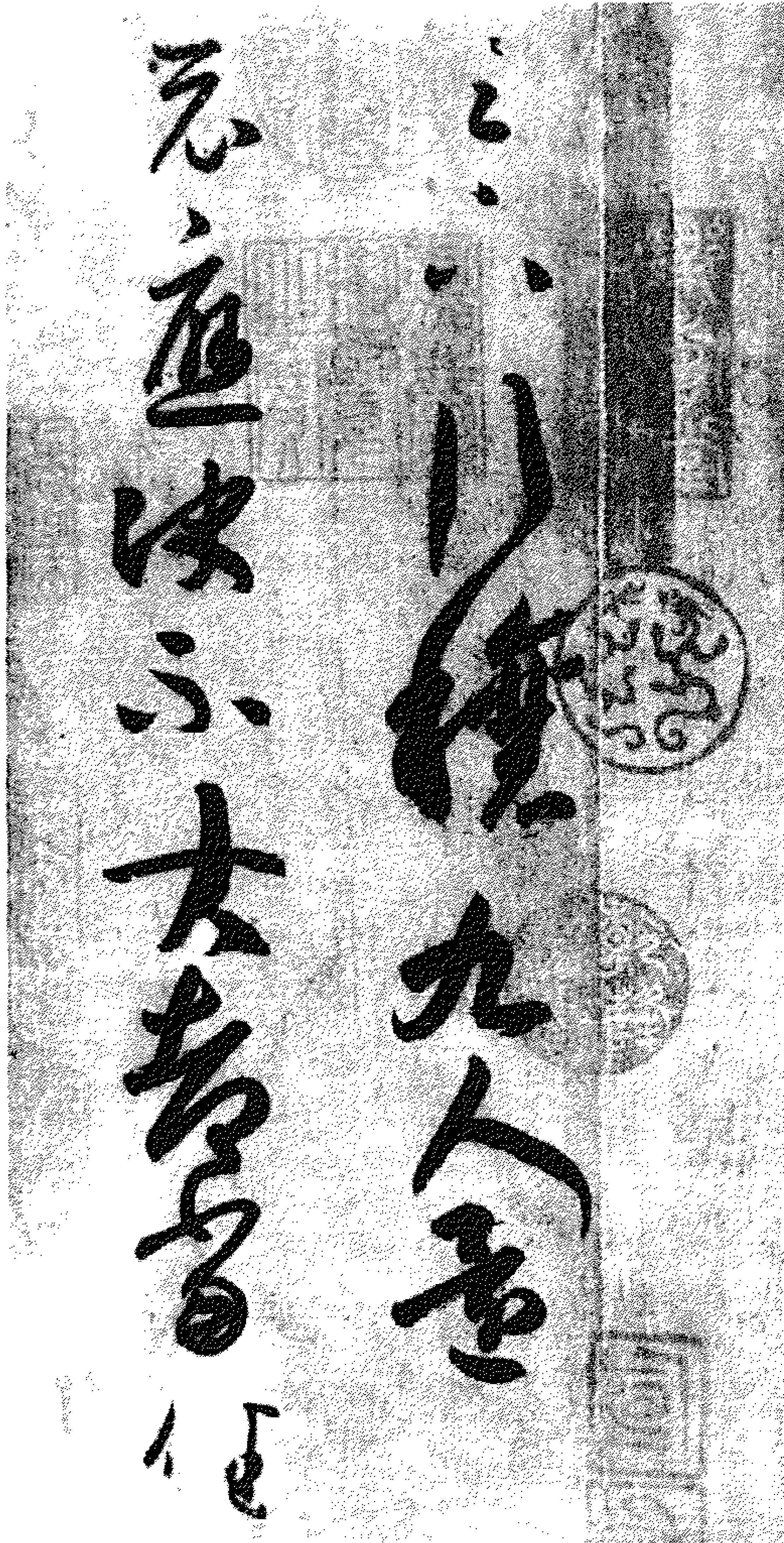
شكل (6) آخر ثلاثة أسطر من نقش على عمود حجري نحتت في عصر أسرة خان علي شرف كبير منطقة خيه يانغ (في ما يعرف بأسلوب النصوص الأرشيفية).

فن الخط الصيني

في كثير من الثقافات لا يكاد ينظر إلى الخط على أنه فن، بل ينظر إليه في أحسن الأحوال على أنه فن ذو قيمة أقل لارتباطه بالنشاط الاعتيادي الذي يقوم به الناسخ. ولا يصبح الخط فنًا رئيسيًا إلا إذا أصبح النص من حيث الشكل يمثل في حد ذاته أهمية ما. ولا شك في أن هذه هي الحال مع الخط العربي الذي هو في حد ذاته أكثر من مجرد تتابع لرموز رسومية فهو تجسيد حقيقي للقرآن الكريم. ولكن بالنسبة للغة العربية نجد أن تفاعل الأشياء المقروءة هو فقط تفاعل حروف الهجاء وهي الحقيقة التي تجعل الخط العربي فنًا زخرفيًا



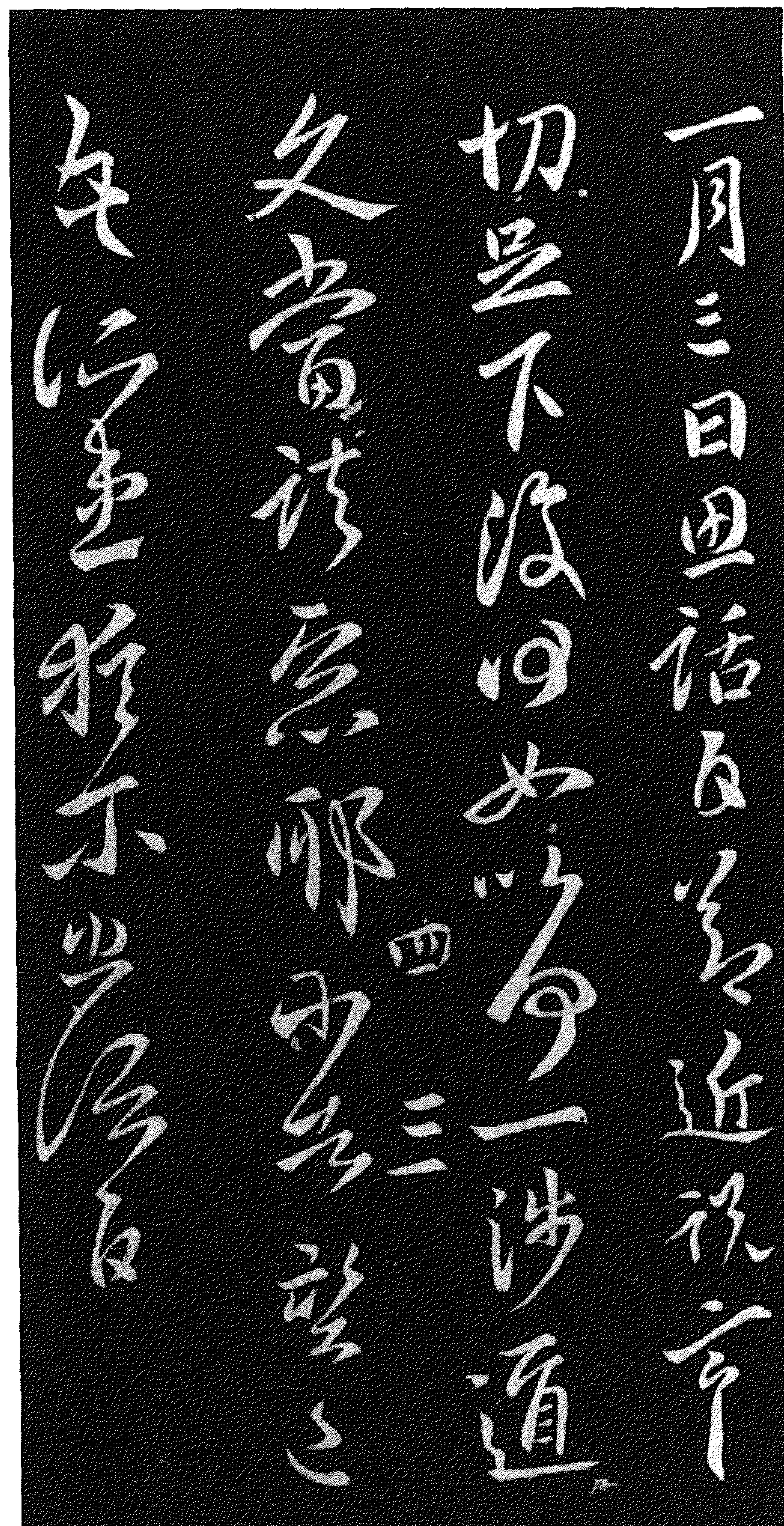
شكل (7) كتابة لوانغ ش تجى Wang Xizhi (303-361) بأسلوب الخط التقليدي.



شكل (8) كتابة لوانج ززهي Wang Xizhi (303-361) بأسلوب الخط المنساب.

خالصًا فحسب رغم الجمال الظاهر لشكله. أما الخط الصيني فإن له من الغنى ما يمد الخطاط بمدخل سريع إلى عالم متكامل من المعاني ولهذا اعتبر علم الجمال الصيني الخط ليس فقط فنًا رئيسيًا بل أسمى الفنون التشكيلية.

وعلى الرغم من ذلك ففن الكتابة بالمعنى الحقيقي للكلمة لم يبدأ في الصين إلا في نهاية عصر الإمبراطور خان Han أي بعد خمسة عشر قرناً من اختراع الكتابة الإيديوغرافية. ومن هنا فالنقوش الموجودة على العظام وأصداف السلاحف (شكل 2) وتلك الموجودة على البرونز(شكل 3) وأيضًا الأسلوب الرسومي عند قدماء الكتبة كانت كلها تفتقر إلى ما يميز فن الخط بالرغم من أناقتها. هذا الأسلوب البدائي من الخط والذي يفتقر إلى الرموز قد أسماه الخطاطون الصينيون فيما بعد تجوان Zhuan وهي كلمة مرادفة لكلمة يوان Yuan التي كانت تشير إلى كتبة الإدارة في عصر الإمبراطور خان Han. وهذا الأسلوب ما يزال يستخدم حتى الآن في الأختام الحفرية مما قاد علماء الصينيات الغربيين إلى استخدام مصطلح **خط الاختام** للإشارة إلى أسلوب تجوان Zhuan. وخلال فترة حكم آخر ملوك تشين Qin (246 – 210 ق.م) الذي أصبح إمبراطورًا للصين، اعتمد أسلوب **خط الاختام** كأسلوب نمطي فُرِض بشكل مبسط إلى حد ما على كل الدول التي ابتلعتها مملكة تشين –التي صارت إمبراطورية فيما بعد– بعد أن عالجه كتاب تلك الإمبراطورية. ومن هنا أعطى هذا الشكل من أشكال الكتابة اسم **خط الاختام الصغير** (شكل 4) لتمييزه عن الخط ذي القدر الأكبر من الرموز المهجورة وهو **خط الاختام الكبير** (شكل 3). وقد يسر هذه التبسيط أعمال السكرتارية في مختلف أقسام الإدارة التي كانت من قبل متخمة بالأعمال، إلا أن هذا التبسيط قد عجز عن تشجيع الكتابة الصينية في بداياتها. وكدليل على كم الكتابات البيروقراطية التي كانت تنتج من قبل، يروي سيما تشيان Sima Qian (النصف الثاني من القرن الثاني قبل الميلاد) أن مؤسس الإمبراطورية الإمبراطور تشين شى Qin Shi كان عليه أن



شكل (9) خط شياو سي خوا Xiao Sihua (406 - 458) بالطريقة المتصلة.

يتفحص قدرًا من الوثائق كانت تزن ما يقرب من ستين رطلًا. وعلى أية حال كانت هذه الوثائق عبارة عن ألواح من الخشب أو شرائط الخيزران التي كان الكتبة يستخدمونها قبل اختراع الورق (شكل 5). وكانت هناك ممارسة أخرى لكتبة ذلك الزمان هي التي مهدت حقًا الطريق أمام فن الخط–وهي ممارسة يجري الحديث عنها باعتبارها ثورة في الكتابة، وهي كتابة اللي شو (الخط الكهنوتي) (شكل 6). وينسب اختراع هذا الأسلوب الخطي إلى شينغ مياو Cheng Miao، الكاتب الذي برع في الكتابة خلال عشر سنوات قضاها في السجن الذي دخله خلال فترة حكم الإمبراطور تشين شي Qin Shi. والحق أن هذا الأسلوب يرجع إلى قرن مضى قبل ذلك وكان يستخدم في الوثائق المكتوبة على الألواح الخشبية التي اكتشفت في تشينغ تشوان Qingchuan عام 1980 في مقبرة ترجع إلى عام 309 قبل الميلاد. وترتبط هيئة هذا الخط بتطوير الإجراءات الإدارية المكتوبة والتي أعطت أهمية متزايدة لاستخدام الفرشاة في الكتابة خلال عصر الدول المتحاربة (221-476 ق.م). وحقيقة لقد ظهرت الفرشاة في الصين بالفعل منذ أمد بعيد –حيث وجدت آثار ضربات فرشاة على أدوات الكهانة منذ حقبة ين– ولكن استخدامها بشكل روتيني للنقش على الألواح الخشبية وقشور الخيزران (شكل 5) جاء متأخرًا نسبيًا؛ فقد وجدت فرشاة في مقبرة ترجع لعصر الدول الحربية في عام 1954 في زوجيا جونغ شان (بالقرب من تشانغ شاه) وتختلف هذه الفرشاة عن تلك المستخدمة اليوم في طريقة ضبط خصلة الشعر الخاصة بها (شعر الأرنب) فقد كانت توضع في الطرف المشقوق من اليد المصنوعة من الخيزران بدلاً من وضعها في الفتحة الأسطوانية للخيزرانة. وعلى الرغم من ذلك فلابد أن الفرشاة كانت تقوم بمهمتها كأداة للكتابة على نحو ممتاز؛ فقد كان استخدامها في ذلك العصر يعد ثورة في عالم الكتابة، حيث تبرز أهميتها من زاويتين على الأخص: الأولى أنها قد استبدلت اللمسات الدائرية المميزة لأسلوب الأختام إلى لمسات عمودية ويرجع ذلك لعدم قدرتها على القيام باللمسات الدائرية برشاقة كافية. الثانية: أنها تطلبت من الكاتب أن يغير من لمساته بتنويع درجة الضغط على الفرشاة وبخاصة في بداية اللمسة بجعلها أكثر ثقلاً وكثافة، وبجعل بقية اللمسة أخف وأكثر دقة. وفي الوقت نفسه، وباستخدام اللغة الإيديوغرافية نفسها، وحدت طريقة تكوين الرموز الصوت صرفية حيث بسِّطت بشكل نظامي الرموز الثانوية المستخدمة: 氵 (شوى shui) ماء 水، 阝 (أي yi) مدينة 邑 الخ. وكانت توضع إما على اليسار (الجهة الشائعة في ذلك الوقت) أو أعلى، بينما كانت الرموز الثانوية المختارة كشق لفظي يوضع دائمًا ناحية اليمين أو أسفل ولكنها لم تكن أبدًا رموزًا ثانوية مبسطة. بالإضافة إلى ذلك استعيد توازن الرموز من خلال التبسيط وعند الضرورة من خلال عدد اللمسات.

هذه العملية لإعادة البناء ووضع المعايير التي ارتبطت بصورة مباشرة باللمسات الفعلية للفرشاة مع الطرق المختلفة لكتابة الحروف والوصول إلى تأثير متوازن تمثل مقدمة لميلاد الكتابة الصينية. ولكن بقي شرطان كان لابد من تحقيقهما قبل أن ترى النور: الأول، هو شرط فني ويعني بالضبط التام لفرشاة الكتابة بوضع خصلة الشعر داخل الثقب المعد بطريقة مناسبة. ويرجع ضمان هذا التحسن الذي ينتج عن التوزيع المتساوي للشعر في الاتجاهات المختلفة التي تتخذها لمسات الفرشاة إلى واحد من جنرالات الإمبراطور تشين شي وهو مينغ تيان. أما الشرط الثاني فلم يكن شرطًا فنيًا وإنما كان

شكل (10) خط تجانغ شو Zhang Xu (747-655 تقريبًا) بالطريقة المتصلة البرية.

شكل (11) تفاصيل قطعة خط كتبها الإمبراطور خوي زويغ (1082–1135) لإعادة كتابة الكلاسيكية الألفية. يعلم هذا الدليل الصغير المفردات الأولية للرموز وألفه في عهد أسرة ليانغ العالم والخطاط البارع تجو شينغ سي Zhou Xingsi (125 - ؟). ويأخذ شكل قصيدة تعليمية من مائتين وخمسين بيتًا مقفى والقصيدة تنقسم إلى أربعة أقسام تشير إلى السماء والنجوم والإنسان الخ. وللحصول على قائمة ذات ألف رمز مبدئي تأتي الكلمة في القصيدة مرة واحدة فقط.

شكل (12) (يسارًا) بداية نسخة خطية ذات ست طيات من الألفية الكلاسيكية كتبة تجاو منغ فو 1320 (Mengfu zhao). يتكرر النص خلال ستة أعمدة متوازنة في شكل خطى مختلف في كل مرة. كان تجاو منغ فو Zhao Mengfu أعظم خطاطي عصر يوان Yuan (الأسرة المغولية).

شرطًا اجتماعيًا ثقافيًا ومؤداه أنه يجب على رجال الأدب أن يوظفوا أدوات المنسخ لأغراض المتعة الفنية. وقد انتشر بين العلماء هذا الاتجاه لاستخدام الفرشاة والحبر بهذا الأسلوب وكان ذلك في ظل خان الشرقية (25–220 بعد الميلاد). وقد كان أول بحثين صينيين يكتبان بهذه الطريقة هما بحثا كل من تشوي يوان Cui Yuan وكاي رونغ Cai Rong (78- 143) (133–192).



شكل (13) وانج ويت 689؛ -759 منظر طبيعي شتوي ربما كان نسخة منقولة عن نسخة

إن جماليات الكتابة الصينية تتأتى بالكلية من فن تمجيد الجمال التشكيلي الرائع المنبعث من لمسات الفرشاة عندما تشترك في روح تجلية مظهر الأشياء، وهو الأمر الذي لا يضارع فيه الإيديوغرافية الصينية شيء. وللتمكن من هذا الفن يجب أن يتبع الفنان نظامًا يتكون من ثلاثة مستويات تسير من المادية المحضة إلى الروحانية المحضة.

يسمى المستوى الأول بي فا Bifa (قواعد الفرشاة) ويهتم بالمهارات الفنية اليدوية لاستخدام الفرشاة. فهناك مهارات القبض على الفرشاة وهناك مهارات حك الورق بها وهناك مهارات تحريكها. ما يشمل ذلك أيضًا مهارات التحكم في الجسد ككل والذي يجب أن يوجه بالكلية من أجل الوصول إلى أفضل تحكم حركي ممكن لكل من اليد والمعصم.

أما المستوى الثاني فيسمى بي شي Bishi (حركات الفرشاة) ويهتم بتنفيذ لمسات الفرشاة نفسها. كان يمكن رسم قطعة العظم بقوة التحكم التام في لمسة الفرشاة؛ أما العضلة فكان رسمها بواسطة العرق المظلل بحافة الفرشاة؛ وكان رسم الدم من خلال الطبيعة المائية للحبر. أما النقش فيتم رسمه بالإيقاع في التنويعات بالضغط الذي يتم على قمة الفرشاة أثناء مرورها على اللوحة.

ويهتم المستوى الثالث الذي يسمي بي يي Biyi (فكرة الفرشاة) بالفكرة الابتكارية التي توجه العمل الفني ككل.

تعد الكتابة الكاليغرافية في الصين هي الفن الأكثر رقيًا والأكثر شعبية في الوقت نفسه. فقد بلغت العناية بها أن تم إعلان وتحليل وتصنيف تفصيلات قواعدها ومبادئها وتنوع أساليبها وجمالياتها وذلك أثناء القرون التي مورست فيها بكثرة. فعلى سبيل المثال في إحدى النظريات شاعت منذ عصر منغ Ming (وقد نسى اسم مؤلفها منذ زمن بعيد)، تم تصنيف اثنين وسبعين نوعًا من لمسات الفرشاة الثمانية الأساسية. ويشبه هذا التصنيف نظام النوتات الموسيقية التي كانت تصمم لإعانة العازفين على عزف القطعة الموسيقية في العروض الموسيقية الغربية. كتب ج ف بليتر : "الفرشاة ليست مجرد أداة بل آلة موسيقية حقيقية يعزف عليها الخطاط مثل العازف ويرسم بها أشكالاً مثلما يخرج عازف الكمان أصواتاً من كمانه". (فن الكتابة الصينية، جنيف: سكير *1989*، في ص: 56، 57) ويختلف "العزف" تبعًا لاختلاف كل أسلوب من أساليب الكتابة الخمسة الرئيسية، التي ظهرت منذ بدايات الكتابة الصينية. وتختلف هذه الكتابات عن بعضها من جهة الأسلوب، فبالإضافة إلى الأسلوب العتيق للخط الختمي



شكل (14) مقتطف من دليل حديقة الخردل للرسوم. يبين نماذج مبوبة للمسات الفرشاة والتي تمثل سيقان الخيزران الصغيرة المفعمة بالحياة وزوج من جذوع الخيزران (A وB) ثم أوراق الخيزران متشابكة على شكل أذيال الإوز البري وأذيال الأسماك وأزواج الإوز البري (C وD وE)

والأسلوب ما بعد العتيق للخط الكهنوتي، تتبقى ثلاثة أنواع: الأسلوب النمطي (شكل7) والمشتق من الأسلوب الكهنوتي والمتميز عنه بزيادة الطبيعة التعامدية للرموز والأسلوب الأرشيفي والمتميز عنه بزيادة الطبيعة التعامدية للرموز وأسلوب الكتابة السريعة (شكل 8) وهو نسخة معدلة وسريعة من الأسلوب النمطي حيث لا تنفصل لمسات الفرشاة عن بعضها البعض، والأسلوب المتصل (المتشابك) (شكل 9) وهو أسلوب أكثر سرعة من أسلوب الكتابة السريعة حيث يكون للرمز شكل أكثر كثافة ويكون مكتوبًا بلمسة واحدة تستمر بدون انقطاع من رمز إلى آخر.

وطبقًا لعملية حسابية أوردها مؤلف تاريخ الكتابة الصينية الحديث (زوجيا، شوشوية شي، تشينغ وو، 1984) سجلت أسماء أكثر من ألفي خطاط من الخطاطين العظام في تاريخ الفنون الصينية وتميزت كل حقبة باتجاه سائد يوضحه تاريخها المجيد. لقد وصلت الكتابة الصينية إلى عصرها الذهبي في وقت مبكر جدًا، وهو عصر الأسرات الست (222–581) (شكل 7، 8، 9) عندما وصل وانغ شي دجى Wang Xizhi (303–361) إلى النضج الكلاسيكي في هذا الفن (شكل7، 8) وقد اعتبر أعظم خطاطي كل العصور. وفي ظل حكم تانغ أدت الحاجة للتحرر من طغيان سلطة التقاليد القديمة إلى أصالة أسلوبية طورها نحو رفض تام للتقاليد شخص غريب الأطوار هو الراهب تجانغ شو Zhang Xu (655–747) مبتدع الأسلوب المتصل الطائش (شكل 10). وخلال أسرة سونغ (960–1279) انتصرت أناقة رجال الأدب المهذبة، في شخص سوشي (المعروف باسم سودونج بو 1036–1101) ومي فو (1052–1107) وحتى الإمبراطور خوى زونغ الذي يصنف من بين أعظم خطاطي عصره (شكل11). إلا أن أسرة مونجول يوان (1206–1268) قد شهدت عودة إلى الأشكال التقليدية الأكثر صرامة بل إلى الأسلوب المهجورلتجاو مينغ فو (1254–1322)



شكل (15) راهب يركب بغلاً رسمه المعلّم وو تجون Wuzhun من دير جين شان (1178-1249). هذا الرسم المشبع بروح التشان (الزينية اليابانية) هو مثال بالغ لما يجب أن يكون عليه تصوير رسوم العالم الحقيقي بالرسوم الحبرية وبلمسات الفرشاة المنتظمة مثل لمسات الرموز. تقول العبارة المنقوشة أعلى الرسم: "يأتي المطر وتصبح الجبال مليئة بالضباب ويصبح للبغل شكل الحصان." وعبارة: " رسمها المعلّم."

شكل 12. أما فترة حكم مينغ الطويلة (1368-1644) فقد جاءت متأثرة بوانغ شو رن (المعروف باسم وانغ يانغ مينغ، 1472-1529) وفلسفته القلبية التي قادت إلى أسلوب عرف بالذاتية والروح التلقائية وظهر ذلك في أعمال الخطاطين تجانغ روي فو (1570-1641) وني يوان لو (1644-1911). وخلال حكم أسرة مان تشو تشينغ (1644-1911) أسهم الرفض الحذر لأي توفيق بين هذا الأسلوب وبين القوة الحاكمة في هذا العمل الغليظ والمتأثر بالزينية [1] مثل أعمال تجو دا (المعروف باسم بادا شان رن، 1626-1705) وشي تاو (1642-1718 تقريبًا)

وبالنسبة للعقلية الصينية، يؤدي الإسراف الخيالي في ابتداع الرسوم عبر القرون إلى الكشف عن خفايا الكون كله. فقد كتب كانغ يوو وى (1858-1927):

> "عندما يستكشف المرء من خلال الكتابة كل تحولات الخلْق وكل حقب التاريخ، عندما يعبر من خلالها عن انفعالاته من اليأس إلى الابتهاج، عندما يكون المرء قد استنسخ فيها حركات الطبيعة وسكناتها، طيرانًا وسباحة وركضًا ونموًا وظهورًا. عندما يكون المرء قد تمكن من كل الإيماءات السريعة والبطيئة التي تؤديها الفرشاة وأدرك الطبيعة الكاملة للطاقة التي أبدعها ين Yin ويانغ Yang خلال المواسم المختلفة. بعد ذلك وفي يوم لطيف الطقس يطل وجه جديد". (اقتبسها ج ف بليتر، مرجع سبق ذكره، ص 126)

هكذا يكتشف الخطاط الصيني معنى جديدًا مخبأً في أعماق الوجود ويكشف عن نفسه في صميم قلب الإيديوغرافية.

فن الرسم الحبري في ثقافة الأدباء الصينيين

وبحثًا عن أسلوب للتعبير عن هذا المعنى الجديد، حوّل الخطاط الصيني نفسه إلى رسام؛ ومن هنا ظهر فن جديد لم يوجد في أي مكان آخر غير الصين والبلدان الأخرى التي تأثرت بثقافتها، وهو فن الرسم الحبري. يعرف هذا الفن في اللغة الصينية بالشوي مو خوا (الرسم الحبري المائي) وفي اللغة اليابانية يطلق عليه سومي. كان الأب الروحي لهذا الفن وبخاصة فن رسم المناظر الطبيعية المعروف باسم شان شوي (الجبال والماء)، هو الشاعر والرسام التاجي العظيم وانغ وي [699-759] (شكل 13)

ولا شك في أن أصول فن الرسم في الصين تعود إلى أبعد من هذا ولكنه كان قبل أن ينحصر في الصناع المهرة الذين تخصصوا في الديكورات الداخلية والقصور المزخرفة من الداخل والمقابر التي تزين حيطانها صور الحكماء وعظماء العصور القديمة إضافة إلى صور حيوانات التنين والأرواح والخالدين والجنيات. وقد شهدت حقبة الأسرات الست -والتي كانت الحقبة التي وصلت فيها الكتابة إلى



شكل (16) منظر طبيعي لفصل الشتاء رسمه شخص مجهول من عصر سونغ الجنوبي (1127-1279).



شكل (17) لوحة رسمها زهاو كوي 1186-1266 إستوحاها من قصيدة لدوفو (712-770) عنوان القصيدة "التوقف العميق في أحراش البامبو والتمتع بالهواء الرطب في بحيرة أزهار سوسن الماء". ولم يكن زهاو كوي مجرد رسام موهوب وإنما كان أيضًا قائدًا عسكريًا شجاعًا حارب ضد جيوش المغول تحت قيادة السونج، وكنتيجة لخدماته المتميزة وصل إلى مرتبة النائب الأول للرئيس في وزارة الدولة للشئون الخارجية ومفوضًا عسكريًا.



شكل (18) في الجبال والسحب. فانغ تسونغ أي (1343 على وجه التقريب Active) أصبح فانغ تسونغ أي بعد بدايته في الطائفة الطاوية للمعلمين السماويين في المعبد الشهير على جبل التنين والنمر-(لونغ خو شان، في أواسط شمال شرق تجيانغ سو) - راهبًا طاويًا وزار أشهر الجبال في البلاد معطيًا رسومه تعبيرًا رمزيًا لروعتها الجمالية.



شكل (١٩) أوراق الموز. رسمها شو وي Xu Wei (1521 -1593) كان شو وي شاعرًا وكاتب مقالات وكاتبًا مسرحيًا وأيضًا رسامًا غزير الإنتاج. عاش شو وي حياة عاصفة حتى أطلق عليه حكيم وقديس وعفريت وشيطان وكان من بين مظاهر غرابته أنه كان يرسم بأصابعه وكأنها فرشاة. وتمثل الأوراق هذه نموذجًا لهذه الرسومات التي رسمها بأصابعه. يقول النقش (وهو عبارة عن جملة مكتوبة بالفرشاة): "بعد أن قطعت بعض أشجار العناب البرية أحضرتها إلى المنزل وأحضرت الفرشاة الصفراء الشائكة، جلست أتعلم رسم أشجار الموز بأصابعي التي تشبه المطارق في ثقلها. وبين هذه الأشجار واحدة أعرفها على وجه الخصوص تلك التي حمت الغزال في حياة ماضية. (سبق وأن قدم شو وي تقريرًا إلى الإمبراطور شي زونغ والذي رسمه مارا بين صف من الغزال البيض ويبدو معجبًا بنسقها) متحف جوميه، باريس.

أوج نموها وانتشر استخدام الورق بطريقة موازية- بداية استخدام الفرشاة والحبر على الورق أو الحرير في نمط فني جديد من الرسم الحبري المائي. أعلن سونغ بنغ (375-443) المنظِّر الأول لشان شوي (الرسم المائي الحبري) أن ذلك كان بهدف "إبهاج الفضيلة من خلال التعبير المادي عن نشوة الداو Dao".وقد كان سونغ بينغ -مع كونه رسامًا عظيمًا للمناظر الطبيعية- متشربًا بفلسفة مدرسة سر الحياة (شوان شوية) التي كانت سائدة آنذاك ولكن مع الأسف فُقدت كل رسوماته.

إن أسلوب الرسم بالحبر لا يختلف في أساسه عن أسلوب الكتابة التصويرية من حيث الطرق المختلفة لاستخدام الفرشاة وغمسها بالحبر (وبخاصة الحبر المائي قل أم كثر)، والذي يجعل من الممكن إنجاز كل التأثيرات الشكلية من خلال لمسات الفرشاة. ففي فن الرسم بالحبر -كما هو الحال في الكتابة التصويرية- يعتبر الأمر متعلقًا في الأصل "بالحركة الوحيدة للفرشاة والتي تبدع اللمسة" وتسمى بالصينية (اى بي خوا Yibihua). كما أن كل اللمسات المختلفة للفرشاة لمسات مقننة ولكنها ليست بالطبع مقننة وفقاً للمسات التي تصنع الرموز ولكن تبعًا للمسات المطلوبة لتقليد كل ما يمكن أن يشكل جزءاً من منظر طبيعي. فعلى سبيل المثال مثلما يمارس الخطاط الرسم بالفرشاة بلمسات منتظمة كاللمسات الأفقية في بعض الرموز (أو اللمسات المنتظمة المرسومة كلمسات مائلة تمتد من المنتصف متجهة إلى أسفل اليسار أو إلى أسفل اليمين في بعض الرموز الأخرى) فإنه يؤدي بلمسات الفرشاة بشكل منتظم مثل تصويره لورقة الخيزران أو ساق خيزران أو فرع شجرة برقوق أو حزمة أوراق صنوبرية إبرية أو مخطط عام لجبل أو الألواح الخشبية لقارب على نهر أو مخطط عام لصياد... الخ. لقد فُهْرست كل هذه الأنواع من لمسات الفرشاة -كما هو الحال بالنسبة للَشان شوي- في معاجم الصور الحبرية لتشمل كل شيء يمكن أن يظهر في منظر عام وجاء ذلك في تطابق تام مع معاجم الرموز التي يستخدمها الخطاطون. أشهر هذه المعاجم هو "دليل حديقة الخردل للرسوم" والذي سمي باسم محل إقامة لي أو Li Yu (1611-1662) الذي كتب مقدمة هذا المعجم. لقد احتوت الطبعة الأولى من هذا الدليل على قوائم لمائة وتسعة وأربعين شكلاً مختلفاً لأشجار أوراق نباتية (شكل 14) وإحدى وتسعين شكلاً لجبال وصخور وأنهار وجداول مائية وأشكال متنوعة لسحب، ومائة وأربعة وعشرين شكلاً لأجسام بشرية في أوضاع مختلفة، وأربعة وثلاثين شكلاً لحيوانات، وسبعة وثلاثين شكلًا لمنازل وحوائط وممرات، وثلاثين شكلًا لمدن وقرى. ومن الطبيعي أن بعض حركات الفرشاة توجد في الرسم الحبري بينما لا توجد في الكتابة الرسومية. مثل اللمسات المعروفة باسم (الحبر المكسور) أو (الحبر المقطع) أو (الحبر المتناثر) تلك التي لا يمكن اعتبارها استنتاجات استقرائية مباشرة للأساليب الرسومية. أضف إلى ذلك أن الرسوم الحبرمائية نفسها ليست أكثر من استنتاج استقرائي للكتابة الرسومية. يقوم العالم الرسام برسم المنظر الطبيعي على الورق كما لو كان يكتب قطعة من الكتابة الرسومية (شكل 15) فبدلاً من رسم رمز الجبل مثلاً يقوم برسم شكل الجبل بطريقة الكتابة التصويرية وبدلاً من رسم رمز الماء يقوم برسم شكل نهر أو شلال وبدلاً من رسم رمز الربيع يقوم برسم شجرة خوخ مزدهرة. ويقوم بالموازنة بين الكل مثلما يفعل الكاتب بالكلمات في نص في لغة رسومية، ليس بغرض رسم صورة بل لإضفاء معنى. كتب منظِّر الرسم العظيم لتانغ، ذانغ يان يوان (815-880): "يجب أن يهدف فن الرسم إلى ما هو أبعد من تقليد الأشكال الخارجية. ولكن يصعب أن يفهم الناس ذلك الأمر.

"فالرسوم ربما تنجح الآن في نسخ الأشياء لكن هذه الأشياء تبدو



شكل (20) يوضح منظرًا طبيعيًا على طريقة وانغ مينغ. رسمه وانغ خوي (1632–1717) كان وانغ خوي ينتمي إلى أسرة عرفت برساميها عبر أجيال متعددة. وكان وانغ خوي نفسه رسامًا عظيمًا فقد قام بتوجيه فريق من الرسامين الموكلين برسم الرحلات الإمبراطورية للإمبراطور شينغ زو في إقليم يانغ زي عبر سلسلة من المناظر الطبيعية لجنوب الصين. وهذا الرسم هو تقليد للمناظر الطبيعة التي رسمها وانغ مينغ (1301–1385)، وهو واحد من أعظم أربعة معلمين خلال أسرة يوان" كما يذكر النقش الموجود أعلى اللفافة. متحف جوميه، باريس.

بدون حياة وتفتقد إلى أي نوع من الرنين الروحي. فإذا كان الرنين الروحي هو الهدف، حصل الاحتمال في الوقت نفسه."

إن الشخص الذي لم يألف الثقافة الصينية حين تقع عينه على الأعمال العظيمة لروائع الرسم بالحبر في تلك الثقافة سيجد أنها تقدم له بلا شك خليطًا من الأنماط الرتيبة التي تثير الملل بعد أن تزول الدهشة الأولية والإعجاب بالتقنية المثيرة وصلب الموضوع. وتكمن المشكلة في أن هذه الرسوم لا تبدو على نحو أبعد من الشكل الخارجي لتلك التكوينات. إن تمعن المتذوق الصيني يتغلغل في ذلك النمط ويدرك روح الرسم والتصوير المتجسدة في الجرات



明・董其昌《山水册》之一

شكل (21) منظر طبيعي في بواكير الخريف، دونج كيشانج 1555 إلى 1635. دونج كيشانج كان رسامًا موهوبًا عظيمًا وحجة في الرسم في نهاية أسرة مينج. وقد شرع في إبراز التميز بين مدارس الشمال والجنوب في عقائد الشان البوذية في عالم الرسم التصويري للطبيعة الصينية. أما تلك اللوحة الخطية التي تبرز كنقش يدل على الرسم فإنها تقرء كما يلي: "تظهر الأرض كلما إنقشع الضباب/ ينسحب السحاب إلى أطراف السماء/ تبدأ الأمواج في الارتفاع على بحيرة دونج تينج، وتبدأ الأوراق في السقوط من على الأشجار. زون زال (أحد أسماء دونج)

التي تخطها الفرشاة فوق أي اعتبار آخر. إن كل نمط مقنن من جرة الفرشاة كان في المقام الأول من إبداع وخلق مبدع، وكل شخص يحاول أن ينغمس في نسيج ذلك الإبداع من خلال عملية نسخ وإعادة نسخ أعماله مرارًا وتكرارًا.

إن الأعمال العظيمة قد نسخت بهذه الطريقة مرات عديدة وكثيرة عبر العصور، واليوم فإن الكثير من هذه الأعمال العظيمة قد نما إلى علمنا من خلال نسخ النسخ. ولا يقلل من تقدير المتذوق والهاوي الصيني لروعة العمل أنه شاهده من خلال نسخة مثلما لا يمنع من تقديره لجمال قصيدة كونها وردت في المخطوط الأصلي أو في نسخة منه.

ولم تصلنا أي من رسومات وانج وي Wang Wei إلا في صورة نسخ من أعماله (شكل 13) ولابد أنها كانت في شكل نسخ ثانوية

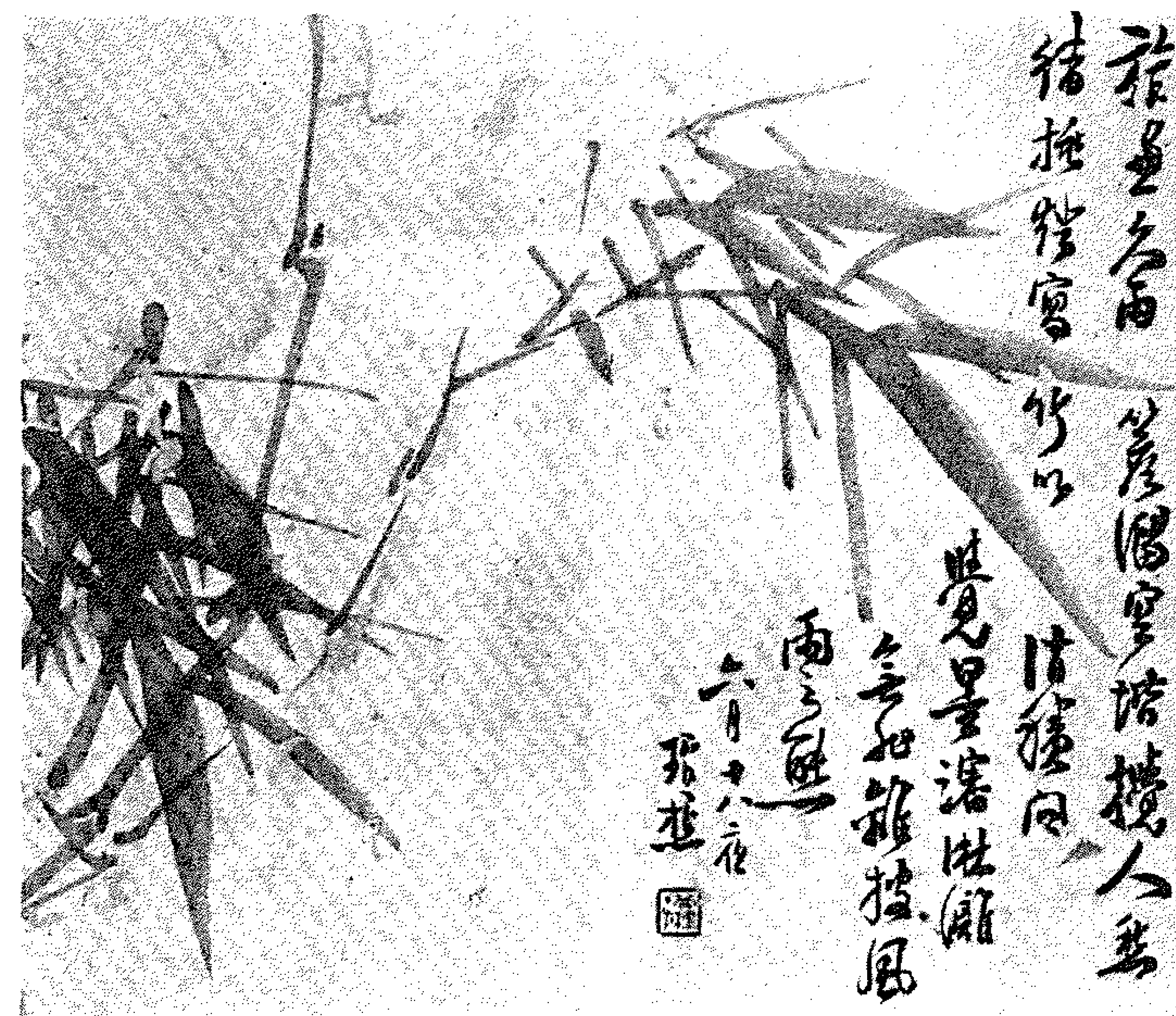


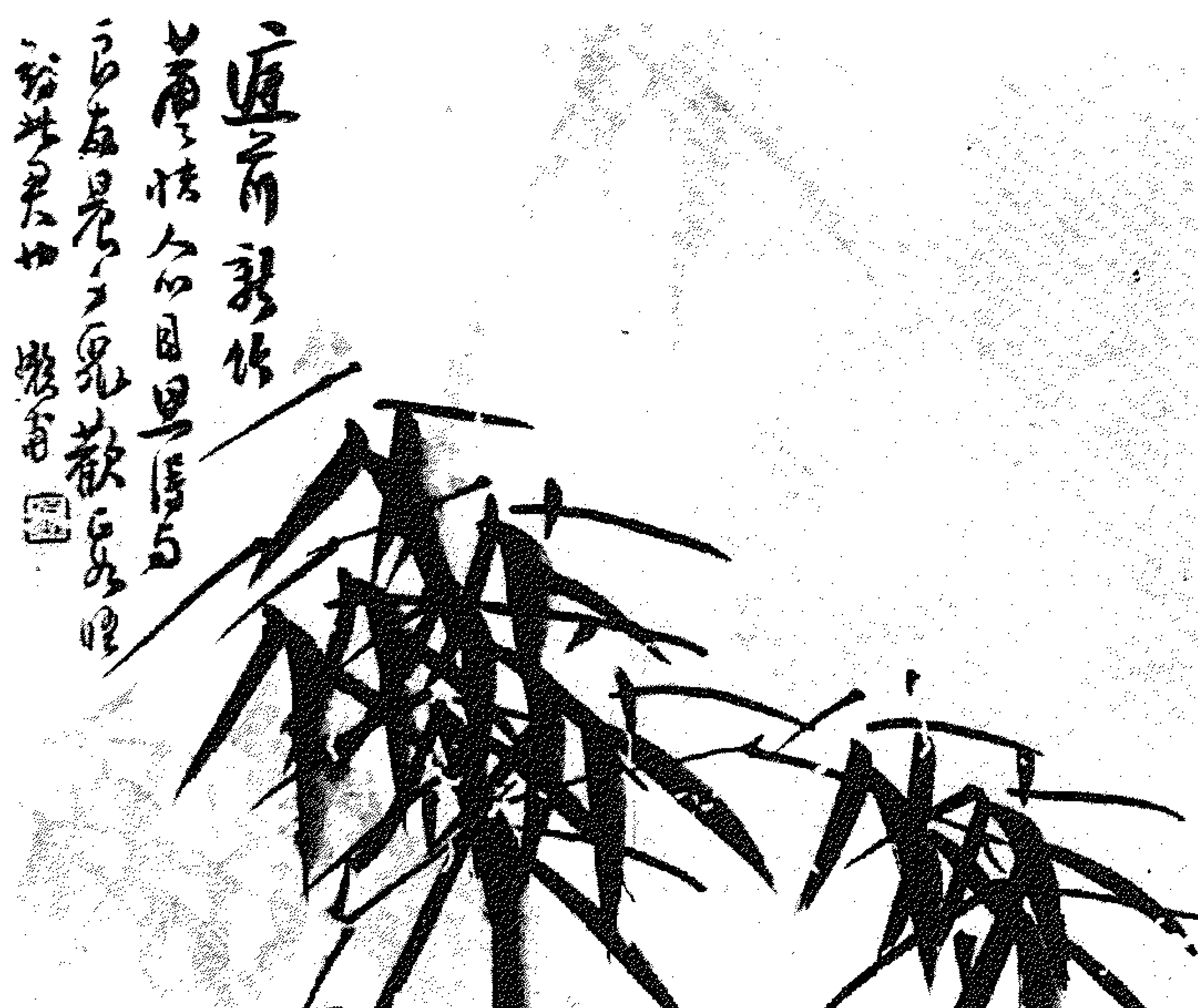
شكل (22) ثمرة بطاطا. رسمها بادا شا ن رن (المعروف باسم تجو دا 1625- 1705 تقريبًا). يقول التعليق المنقوش" لقد قام رفيق خونغ يا Hongya القديم (خونغ يا لا تبعد كثيرًا عن مقاطعة خوبيي hebei) بحرق بعض الأغصان ليدفئ نفسه ولكنه مجرد رماد بارد. من يأتي زائرًا وطارقًا على الباب حتى الشتاء؟ لنقدم له ثمرة بطاطا (جميلة ودافئة) "كان بادا شان رن البوذي الذي اعتنق بعد ذلك الطاوية من أكثر المعروفين بشذوذهم في الرسم الصيني. لقد كان بادا شان رن، كفرد من أفراد أسرة مينغ الإمبراطورية، أكثر عداء لحكم مان شو الجديد من كونه مستقلاً في الرأي عن أسرة مينغ السابق. كما أنه تظاهر بالجنون كي يحمي حريته. متحف القصر، باريس.

مما جعل سو دونغ بو يصل إلى أعمال هذا الشاعر والرسام التانجي العظيم الذي كتب عنه بكثير من الإعجاب: "رسومه قصائد وقصائده رسوم"

ليس هذا القول قولاً مجازيًا فيجب أن يؤخذ على أنه حقيقي عند الحديث عن أي رسام صيني رسم الجبال والماء. أما وانغ وي فقد كان بفضل عبقريته يصور هذه الأشياء بطريقة أفضل من كثيرين غيره. فالقصيدة والرسم هما الوجهان اللذان يمكن أن يعبر أي منهما عن نفس الرؤية الكونية، وعلاوة على ذلك، لا يوجد رسم حبري لا يحتوي على نقوشه الخاصة التي هي عبارة عن رموز قليلة من الكتابة الرسومية. وهي تشكل جزءًا متكاملاً من العمل التي عند فقدها -كما هو الحال عندما يلجأ المؤلف إلى صديق يكتب له ويفشل في ذلك- يصبح العمل واهيًا. وعلى الرغم من ذلك فبدلاً من قيام الرسامين باختيار مشاهد من الطبيعة لرسمها فإنهم غالبًا ما يختارون قصائد تصف تلك المشاهد. وهكذا يبحث الرسامون عن الموضوعات التي يرسمونها بشكل مباشر في الطبيعة -وقد كان معظمهم يعيشون كناسكين في أماكن برية رائعة- فليس صحيحًا أنهم يرسمون على لفائفهم المناظر الطبيعية التي يكتشفونها، ولكنهم ربما يصبحون أكثر تشبعًا بالمعاني الكونية للأشياء، وهو المعنى الذي يعبر عنه رمزيًا في أعمالهم. ويعبر عن ذلك وانغ وي قائلاً: "إن الطبيعة الرائعة هي معلّم الرسام."

قام تجنغ تجانغ Zheng Zhang (1894-1952) وهو واحد من أعظم مؤرخي الفن في النصف الأول من القرن العشرين-بعمل إحصاءات لرسامي الصين المشهورين في كل أسرة على حدة. وتبعًا لإحصاءات تجانغ، بلغ عدد رسامي أسرة سوي عشرين رسامًا



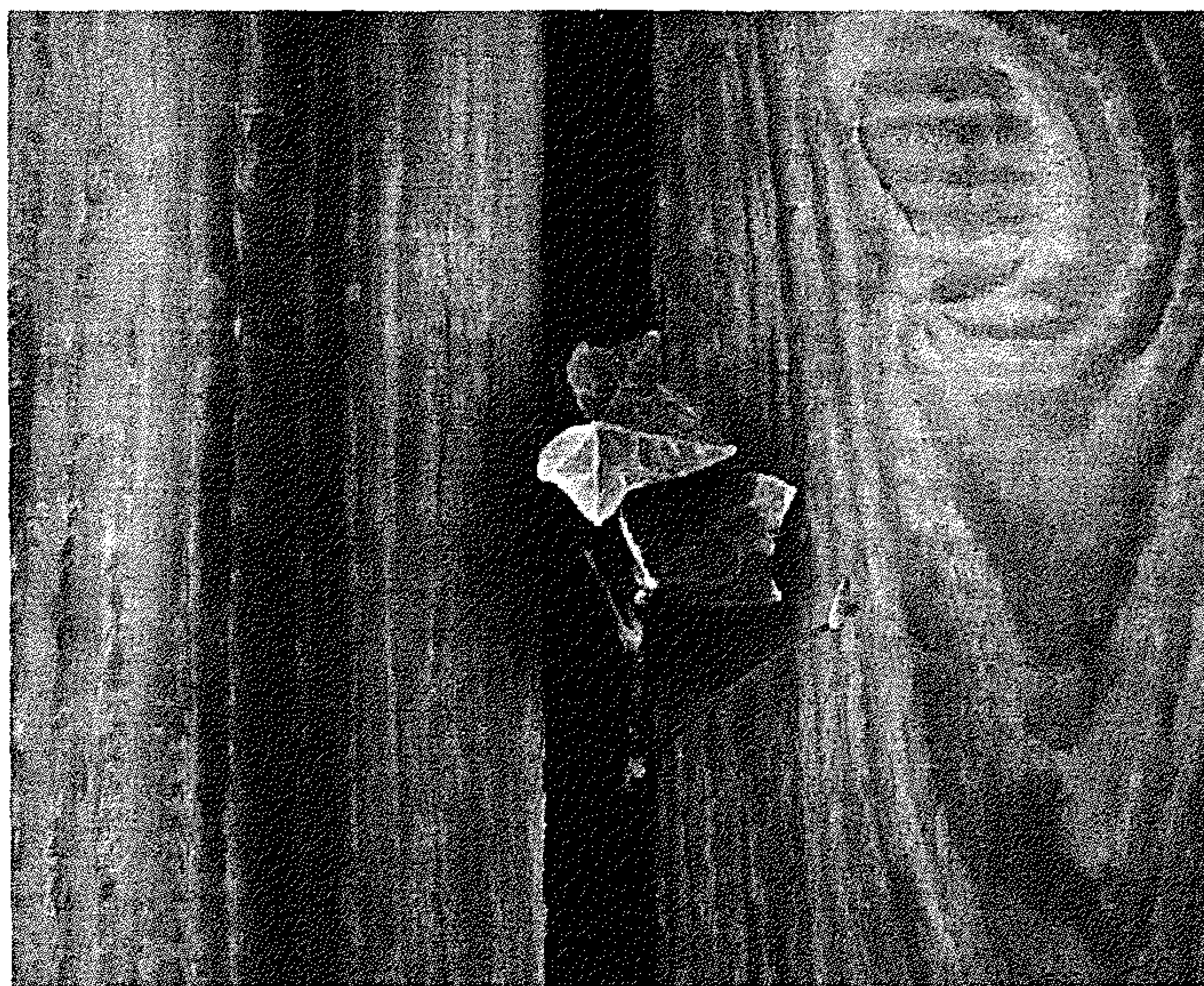



شكل (23) أربعة رسوم للخيزران رسمها شي ينغ سو (1811– 1864) Xie Yingsou.

وثلاثمائة وخمسة وثمانين في أسرة تانغ ومائة وخمسين خلال (الأسرات الخمس) وأكثر من الخط رسام في أسرة سونغ (شكل 16و 17) وأربعمائة وعشرين رسامًا في أسرة يوان (شكل 18) وألف وثلاثمائة في أسرة مينغ (شكل21) وأكثر من أربعة آلاف وثلاثمائة في أسرة تشينغ (شكل 22 و23). وتدل هذه الأرقام الكبيرة على أن الرسم في الصين لم يكن مجرد مهنة تأثر بها عدد صغير من الفنانين الممتازين فقط، ولكنها كانت نشاطًا عمل به أغلب مثقفي تلك البلاد. ومع ذلك فمنذ أيام عصر سونغ يمكن تمييز نوع من الرسم يختص به رجال الأدب ويتميز عن الرسم الأكاديمي نتيجة للمسافة الازدرائية التي حافظ عليها المثقفون إعجابًا باستقلاليتهم بين أنفسهم وبين الآخرين الذين اختيروا كي يصبحوا أعضاء في الأكاديمية الإمبراطورية نظرًا لموهبتهم في استخدام الفرشاة. وظهر هذا الاختلاف في أسرة تشينغ بعد إلغاء الأكاديمية. وفي الوقت نفسه نال رسامو رجال الأدب (ون خوا) والذين يطلق عليهم أيضًا (شي فو خوا Shifuhua) والتي تعني الرسامين الأرستقراطيين) الذين كانوا أكثر عددًا، صوروا على أنه من سمات الشرف احتكار التكنيك في الرسم واقتصروا هم أنفسهم على الإيحاء الخالي من أية قيود مما جعلهم ينزعون طواعية نحو الخروج على كل القواعد النمطية. وقد ظلت الشخصية النموذج الأول بين هؤلاء شاعر السونج الشهير سو دونجبو الذي سبق ذكره من قبل كخطاط. ووفقًا لأحدى الطرائف فإن إحدى سماته المميزة كانت الرسم بأعواد الخيزران المغموسة في الحبر الأحمر، وحين أثار أحد الأشخاص إلى أنه لم يسبق له مطلقًا أن رأى خيرزانًا أحمر، رد بأنه لم يسبق لأحد مطلقًا أن رأى من قبل خيرزانًا أسود ولكن "النزعة المرحة" التي تميزت بها رسوم سو دونغ بو كما يطلق عليها كذلك لين اى تانغ

لم تكن عند رسامي الأدب الذين تفاخروا بإتباع سو دونغ بو ولكن الطموح لتطبيق ذلك من خلال التأمل وحده قد أدى في النهاية إلى نزعة التمتع بتقليد الأعمال العظيمة للقدماء. وفى حكم تشينغ اختفت طريقة الكتابة الرسمية حتى استبدلت بطريقة سهلة للمسات الفرشاة مجردة من أي قوة ظهرت في خطوط عظماء الماضي وقد ختم ذلك تطور الرسم الحبرى الصيني التقليدي.

1. فرقة بوذية تؤمن بأن في مقدور المرء أن ينفذ إلى أعماق الحقيقة عن طريق التأمل (المترجم)

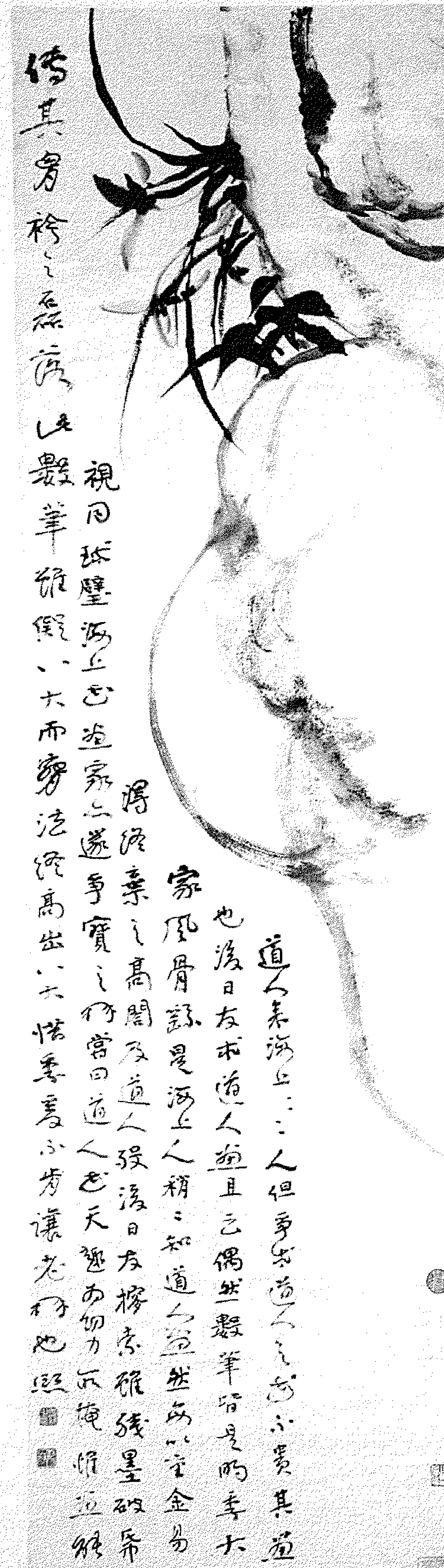


شكل (25) قطعة رقم 8-83 رسمها تشان تشين تشونغ. زيت على توال. في مصطلح الرسم الزيتي الغربي المعاصر الـRigueur (دقة) الإنتاج الفني في لغة الرسم الحبري التقليدي قد تحولت إلى واقعية مفرطة Hyper réalisme لقد درس الرسام، الذي ولد في عام 1939 في لونغ تشون بمقاطعة كانتون، الفن في وو خان وكانتون وبعد دراسة مقتضبة في هونج كونج هاجر إلى باريس عام 1969 حيث يمتلك حاليًا مرسمًا هناك.

المراجع

Bottero, Françoise, *Sémantisme et classification dans l'écriture chinoise) Mémoires de l'Institut des Hautes études chinoises du Collège de France, vol.XXXVII), Paris, De Boccard, 1996.*

HARBSMEIER, Christoph, *Language and Logic (NEEDHAM, Joseph, Science and Civilisation in China, vol.7, Part1), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.*



شكل (24) صخور وسحلبية، رسمها لي رو تشينغ (1876-1920) مع كتابة بيد زينغ شي Zeng Xi (1861 -1930). ذهب تجانغ دا تشيان Da qian Zhang (1899-1930) إلى شنغهاي في عام 1919، و1930 لدراسة الرسم والكتابة مع هذين الفنانين. متحف جوميه، باريس.

جدول بكل ما ينسب إلى رموز الكتابة الصينية

(ومرفق به الحروف وطريقة النطق الحالية)

	رجل 人 , 亻 ren	قوة 力 li	قلب 心 , 忄 xin	شجرة 木 mu	ماء 水 , 氵 shui	حرير 糸 si	عشب 艹 cao	Wor 言 yan
نصف 半 **ban**	رفيق 伴 ban		عاصي 怑 pan	دلو 柈 fen	ينصهر 泮 pan	يعرقل 絆 ban		
إتجاه 方 **fang**	يقلد 仿 fang			نوع في الأشجار 枋 fang	الإبحار معًا 汸 fanf	حلزوني (مغزل) 紡 fang	عطر 芳 fang	يستفسر 訪 fang
يقسم 分 **fen**	يشارك 份 fen		غضب 忿 fen	شجرة البق 枌 fen	اسم نهر 汾 fen	مرتبك 紛 fen	طيب الرائحة 芬 fen	يتمتم 訜 fen
عمل 工 **gong**	كبير 仜 hang	إنجاز 功 gang	مشتاق 忄工 gang	قطب 杠 gang	yanzi 江 jiang	أحمر 紅 hong		شقاق 訌 hong
قديم 古 **gu**	ثمن 估 gu		يثق 怙 hu	خشب ميت (متعطن) 枯 ku	يبيع/يشتري 沽 gu	نوع في الأشجار 結 gu	مر 苦 ku	يلمع 詁 gu
تفاهات 戔 **jian**	باهت- شائب 俴 jian		ضرر 㥩 can	محل 棧 zhan	ضحل 淺 qian	خيط 綫 xian	نوع من العشب 菚 shen	يمدح 諓 jian
صليب 交 **jiao**	أنيق 佼 jiao	يحاكي 効 xiao	منتبه 恔 xiao	يفحص 校 jiao	اسم نهر 洨 xiao	يثني 絞 jiao	نوع من العشب 茭 jiao	ينادي 詨 xiao
تيار 巠 **jing**	مهارة 俓 jing	قوي 勁 jing	ضغينة 忄巠 xing	ضوء- بريق 桱 jing	بالوعة 涇 jing	يغلف 經 jing	جذع 莖 jing	يناقص 誙 xing
عبارة 句 **ju**	متبلد الذهن 佝 gou	عمل 劬 qu	جاهل 怐 kou	شجر من الفصيلة الوردية 枸 gou	اسم النهر 泃 ju	رباط حذاء 絇 qu	مهمل 苟 gou	اساءة استعمال 訽 gou
يقدر على 可 **ke**	الذي 何 he			فرع 柯 ke	النهر الأصفر 河 he	حرير جيد 糸可 e	منضبط 苛 ke	توبيخ 訶 he
كل 每 **mei**	يخزى 侮 wu	رشيق 勄 min	ندم 悔 hui	شجرة البرقوق 梅 mei	بحر 海 hai	عديد 繁 fan	فراولة 莓 mei	يعلم 誨 hui
في وردة 甬 **yong**	صغير 俑 yong	شجاع 勇 yong	الدلو المتحرك 恿 yong	الحماس الزائد 桶 tong	湧 yong			يرتل 誦 song

يوضح المعنى بالحروف الرومانية ويكتب النطق بحروف مائلة. وتحتوي الأعمدة على أسطر من الحروف الرأسية التي تنتمي إلى نفس الجذر (موضوعة على رأس كل عمود) وتحتوى الأسطر على الأفرع الجانبية للحروف التي تنتسب إلى نفس النطق الصوتي (موضوعة في بداية السطر من على اليسار)، ويوضح هنا فقط جزء صغير من الحقل المعجمي لأن التمثيل الكامل يحتاج بالضرورة إلى إضافة ما يزيد على مائتي عمود إلى اليمين وأكثر من 50 صفًا إلى أسفل هذا الرسم. وعند تقاطع الأعمدة والصفوف فإن الفراغات تشير إلى الأماكن التي يمكن أن يحدث فيها نظريًا امتزاج بين ما هو جذري وما هو صوتي (إما لأنه لم يكن هناك حاجة إليه أو لأنه كان يفتقر إلى التجانس الدلالي). وفي مجالات أخرى من الحقل المعجمي حيث توجد جذور وأصوات مختلفة عن تلك الموجودة في القائمة وأقل منها امتزاجًا يكون هناك قدر أكبر من المساحات الخالية. ومن الملاحظ أن نفس الدرجة الصوتية في الحروف العديدة التي توجد فيها عبر نفس السطر تمثل منطوقات تختلف أحيانًا كل الاختلاف- وهو أمر يلحظه المرء كذلك في النطق القديم. ومن جهة أخرى فإنه ليس أمرًا نادرًا بحال من الأحوال أن يحمل نفس الصوت في الرموز التي تختلف بصورة ملحوظة من حيث المعنى (وبجذور مختلفة) قدرًا مشتركًا من الاختلاف في الدلالة والمفهوم.



ممارسة فنون الخط في الصين

بقلم ليون فاندرميرش

ترجمة **محمد طلبة عبد القادر**
مراجعة الكتابة الصينية **نينت نعيم إبراهيم**

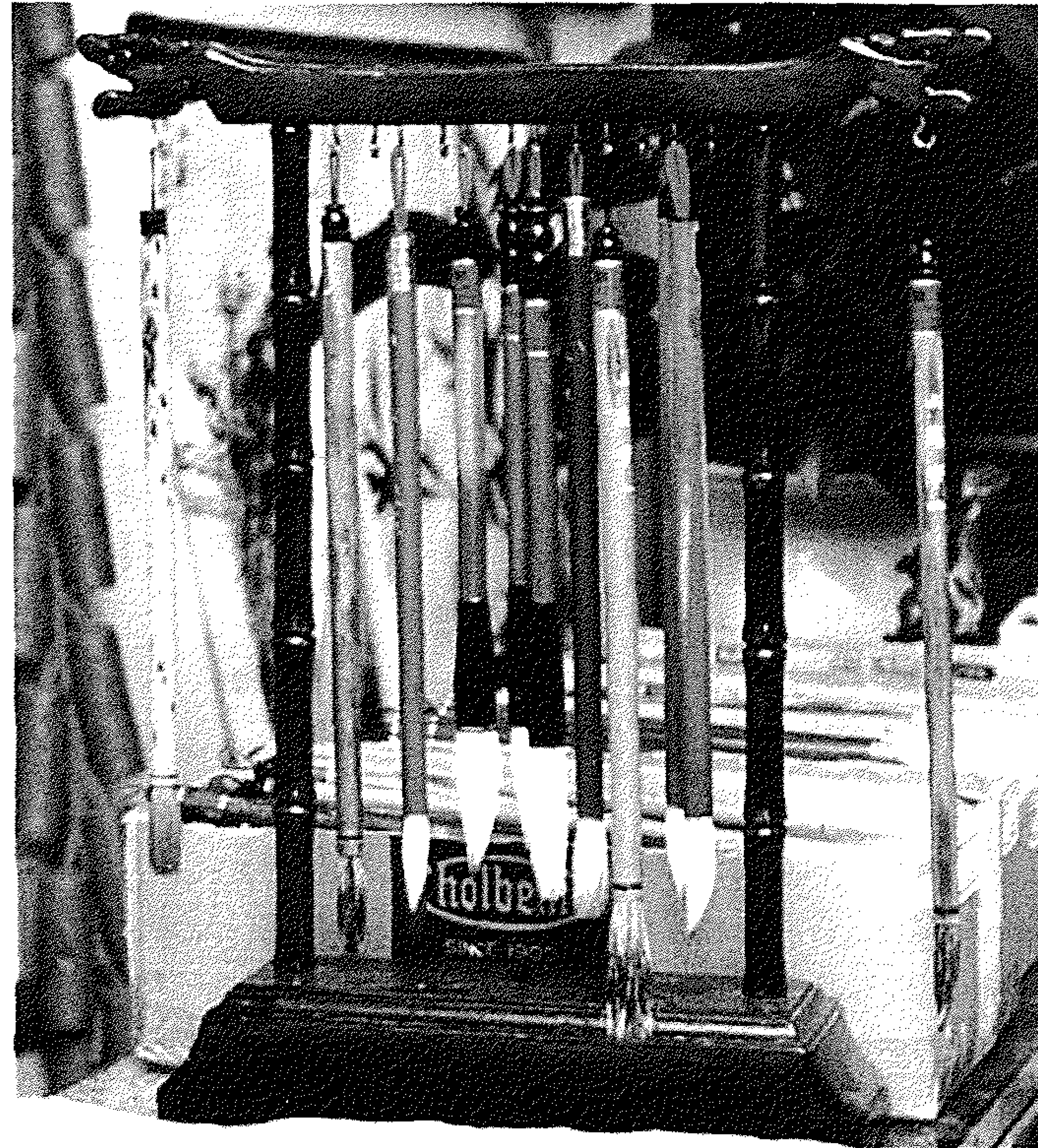
تتكون الأدوات اللازمة لفن الخط في اللغة الصينية مما يطلق عليه "الكنوز الأربعة لغرفة الباحث"، وهي الورق والريشة والحبر والمحبرة.. أما في حالة الهواة فينضم إلى ذلك إضافات أخرى عديدة مثل مثبتات الورق المعدنية أو الحجرية لتثبيت الصحيفة التي يعمل عليها الخطاط على المنضدة، والوعاء الخزفي لصب الماء نقطة نقطة في المحبرة والمصنوع من الخشب المتين لتعليق الفرش، ومسند الفرش المصنوع من الخشب أو من اليشب، وأوعية مصنوعة من الخيزران أو الخزف ... الخ. ولأن هذه الأشياء -بما في ذلك الورق الذي أحيانًا ما يكون من نوعية غالية الثمن للغاية- قد تكون ثمينة القيمة، فإن البعض قد يقتفي أثرها كأشياء نادرة.

إن ما يعرف في الغرب باسم ورق الأرز ما هو إلا ورق صيني مصنوع من لب نباتات مختلفة تبعًا للظروف المحلية من قبيل الخيزران الصغير في فوجيان *Fujian* والقنب في سيتشوان *Sichuan* وقش الأرز في أواسط الصين. أما أفضل أنواع الورق فهي الأنواع المصنعة من لب شجرة التوت. وكذلك يتميز الورق الكوري الأصل بجودة عالية أما أكثر أنواع الورق نعومة تلك الصفة التي طالما بحث عنها الخطاطون قديمًا، فقد كانت تأتي من سرادق الهدوء الروحي pavillon de la sérénité du coeur خلال عصر الإمبراطور تانغ الجنوبي (953–975) وكانت تصنع من لباب الخيزران. وفي العصور المتقدمة على ذلك كان الورق المنتمي لعصر Xuande (1426–1435) من أسرة منغ *Ming* وعصر تشيان لونغ Jianlong (1736–1795) من أسرة تشنغ *Qing* يعد ورقًا ممتازًا.

أما ريشة الخطاط فتشبه قلب ثمرة العناب، فخصلة شعرها مسحوبة بشكل متلاصق من ناحية المقبض ولها نتوء في منتصفها يتناقص تدريجيًا نحو الطرف حتى يشكل حدًا رفيعًا. ويجب أن تكون تلك الريشة قادرة علي أن تحمل الكمية المناسبة من الحبر دون زيادة، كما يجب أن يكون لها من المرونة ما يسمح لها باستعادة شكلها بمجرد أن يقلل الخطاط من الضغط عليها أثناء الكتابة. وللحصول علي هذه المرونة، يجب أن يكون ثلاثة أعشار خصلة شعر الفرشاة داخل المقبض. ويستخدم في تصنيع هذا الشعر فراء جميع أنواع الحيوانات، ولكن بصفة رئيسية يستخدم فراء الأرنب والماعز وأيضًا الذئاب والثعالب والكباش والغزلان والخنازير. وتتحدد مدى نعومة أو صلابة هذا الشعر تبعًا لحاجة الخطاط لحركة فرشاة قوية ونشيطة أو حركة ناعمة ورقيقة. أما عن طول الفرشاة، فهي لا تزيد عن خمس بوصات طولاً حتى بالنسبة للفرش الطويلة المستخدمة في خطوط النقوش. ولهذه الفرش خصلة من الشعر تشبه ثمرة الكمثرى وتستخدم للكتابة على ألواح خشبية كبيرة مثبتة أفقيًا، مثل الألواح التي تحمل أسماء السرادقات والمعابد والقصور.

أما الحبر فيتكون من الماء المذاب فيه حبيبات دقيقة من الكربون. ويقوم الخطاطون بتحضيره في كل مرة يجلسون فيها للعمل. ففي البداية يقوم الخطاط بترطيب المحبرة بقليل من الماء، ثم يقوم بحك طرف قضيب من الحبر الجاف بسطح المحبرة المائل للتقعر. وتصنع قضبان الحبر هذه من صمغ ممزوج به سناج المصابيح يحصل عليه بطريقة مثلى من ناتج حرق خشب الصنوبر، يطهى هذا الخليط الذي يتكون من مقدار ثلثين من "السخام" ومقدار ثلث من الصمغ. جيدًا لمدة تتراوح ما بين ساعتين إلى ثلاث ساعات، ثم يطحن بعناية. ويضاف أيضًا إلى هذا المزيج كل من الكافور والمسك وذلك للقضاء على رائحة

شكل (1) مجموعة من العلماء في مجلس كتابة في بداية أسرة الإمبراطور تانغ. رسمه تشيو ون بو Qiu Wenbo) 950 تقريبًا) ويظهر فيه بعض من العلماء الثمانية عشر المنتمين إلى المدرسة الإمبراطورية التي أسسها في عام 621 لي شي مين الذي عرف بعد ذلك بالإمبراطور تاي زونغ Taizong (الذي حكم من عام 621 حتى عام 649) بينما كان أميرًا إمبراطوريًا يحمل لقب ملك تشين Qin. في ذلك الوقت صدرت الأوامر إلى الرسام يان لي بان الذي شغل وظيفة مرتبطة بالمدرسة. برسم صور لعلماء المدرسة الإمبراطورية. ومع ذلك فقد فقدت الصورة الأصلية أما الصورة هذه، فهي نسخة (ربما جاءت عن طريق التخيل) رسمها تشيو ون بو Qiu Wenbo وهي واحدة من الصور التي رسمها في تلك المناسبة. والصورة محفوظة في متحف القصر في مدينة تايبيه.



شكل (2) طقم لمجموعة من الفرش، يستخدم كل خطاط مجموعة متنوعة من الفرش تتفاوت في درجات الصلابة (مثل شعر الذئاب) أو درجات الليونة مثل (شعر الخراف) وتستخدم الفرشاة التي تشبه ثمرة الكمثري في كتابة خطوط النقوش العملاقة التي تنحت في الألواح الخشبية في المباني المختلفة لبيان أسماء حجرات ممارسة الطقوس المختلفة أو للعلامات التي تبرز على الحوائط بداخل تلك الحجرات.



شكل (3) بعض الأغراض من إحدى الحجرات الدراسية لأحد العلماء. وبالإضافة إلى فرشتين كمثريتي الشكل يوجد إناء كبير لغسل الفرش ووعاء صغير لخلط الحبر كما يوجد فنجان بدون يد ووعاء ماء من الخزف يحتوي على حبر ختامة ومثبت ورق خزفي مكعب الشكل. متحف جوميه، باريس.

الصمغ. ثم يشكل الخليط كله على شكل قضبان صغيرة يمكن أن تتخذ أشكالاً سداسية الأوجه، أو أي أشكال أخرى (على سبيل المثال: ثمرة أي من الكمثرى أو القرع أو على شكل قرص). وتزين الماركات الشهيرة من قضبان الحبر بتصميمات رقيقة من بودرة الذهب التي تبرز قتامة اللون الأسود للحبر.

تصنع المحابر من أقراص بالغة المتانة من الخزف الأسود الذي يأتي من دوان شي Duanxi في جوانغ دونغ Guangdong أو من جبل دراجون تيل Dragon Tail في آن خوي Anhui حيث يتميز الأخير بجودة فائقة. تزين المحابر الموجودة في محيط عمل الخطاط - والتي تجوَّفَ شكلها حتى صارت تماثل العدسات المقعرة ذات الوجه الواحد- بأشكال محفورة متنوعة.

وغالبًا ما يمسك الخطاطون الفرش بطريقة رأسية. وعندما يستخدمون الفرشاة الكبيرة كمثرية الشكل فإنهم لا يمسكونها بقبضة أيديهم ولكنهم يقبضون على مقبضها بين المفصل الأول للإبهام والمفصلين الأخيرين للسبابة والوسطى. ويتحكم في تلك القبضة عن طريق الضغط من نهاية آخر مفاصل البنصر والخنصر والمنشورين على الفرشاة من الخلف. ويحقق هذا الوضع أفضل مستوى من التحكم بالاستناد على حافة المنضدة أو على مسند للمعصم يصنع غالبًا من



شكل (4) يبرز الوضع الصحيح للخطاط أثناء العمل. يعطي وضع جسد هذا الخطاط بالطريقة التي يمسك بها الفرشاة مثالاً ممتازًا لأسلوب عمل الخطاط الصيني. ويبدو توازن الفقرة المكتوبة في التناغم ما بين الرموز نفسها وحجم أعمدة الرموز من ناحية وبين العناصر المكتوبة والمسافات الفارغة بينها من الناحية الأخرى.



شكل (5) أطفال المدارس يتعلمون الكتابة في تايبي

الخيزران يوضع أعلى الورق. أما الخطاط المحنك فإنه يقوم بعمله بدون أي أداة للمساعدة. فهو يحلق بساعده أعلى أثناء استخدام الفرشاة. وهذا بالطبع يتطلب مرانًا طويلاً، ولكنه يسمح بتمكن أكبر في تحريك الفرشاة. وهذا التمكن يمكن ملاحظته في طريقة وضع الفنان للفرشاة على الورق وتحريكها وإنهائه للحركة في عملية واحدة تتميز بالتناسق والتنوع. دائمًا ما تبدأ حركة الرسم من أعلى إلى أسفل أو من ناحية اليمين إلى ناحية اليسار مع تعديلات تتسم بالمهارة تبعًا للتغيرات الدقيقة للغاية في ضغط الفنان على الورق وعلى الفرشاة بينما هو يراوغ بها في مختلف الاتجاهات.

إن كل رمز من رموز الكتابة الصينية مع ما يتسم به من التعقيد فيما يتعلق بعدد حركات الفرشاة المطلوبة لرسمه وتنوعها، فإنه من الوجهة النظرية يعتبر بناءً بالغ التوازن؛ فهو يتكون من مربع مثالي يحتل مساحة تماثل المساحة التي يحتلها أي رمز آخر في أي نص. والرمز الصيني المكتوب باليد يماثل ذلك المطبوع ولكنه في حالة الرموز اليدوية يلعب الخطاط بالحركات المميزة للرموز بمهارة للوصول إلى تأثيرات خاصة من خلال تغيير الأشكال الثقيلة والخفيفة للرمز.

لاحظ عاشق الجمال العظيم هوانغ تنغ جيان Huang Tingjian (1050-1110) والذي كان صديقًا لسو دونجبو Su Dongpo ومي فو Mi Fu أن المشكلة بالنسبة للخط ذي الرموز الكبيرة هو أن الرموز كانت متقاربة للغاية ولم يكن هناك مسافات فارغة حولها، بينما في حالة الرموز الصغيرة فإن المسافات الفارغة كانت أكبر، فالمسافات الفارغة جيدة التناسب تعطي ما يمكن أن يطلق عليه "مسافات تنفس أثناء سريان الرموز". وفي حالة الكتابة بالرموز المتصلة، وفي بعض الأحيان عند الكتابة بالرموز الجارية Courante، تكون الرموز متداخلة في بعضها البعض. ويكون التداخل عن طريق السماح لخط الاتصال بالسيلان من آخر حركة في الرمز الأخير نحو أول حركة في الرمز التالي. وهذا الخط يسمى (رسم خيوط الحرير) وخيوط الحرير هذه ليست حركة للفرشاة ولهذا فإنها لا تؤثر في "مسافات التنفس" المعتمدة على الروح التي يعبر عنها من خلال القطعة في تناسقها الكلي. ويشمل هذا عناصر متنوعة مثل التاريخ والتوقيع تكتب بخط أصغر وأحيانًا بطريقة أخرى بعيدًا عن النص الأصلي مع اعتباره واحدًا من مجموعة عناصر يقوم الفنان باقتطاعها بنفسه واختيارها كعنصر متناغم مع النص الذي كتبه.

المراجع

Billeter, Jean-François, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Skira,1989.

من التنجيم إلى الكتابة

بقلم ليون فاندرميرش

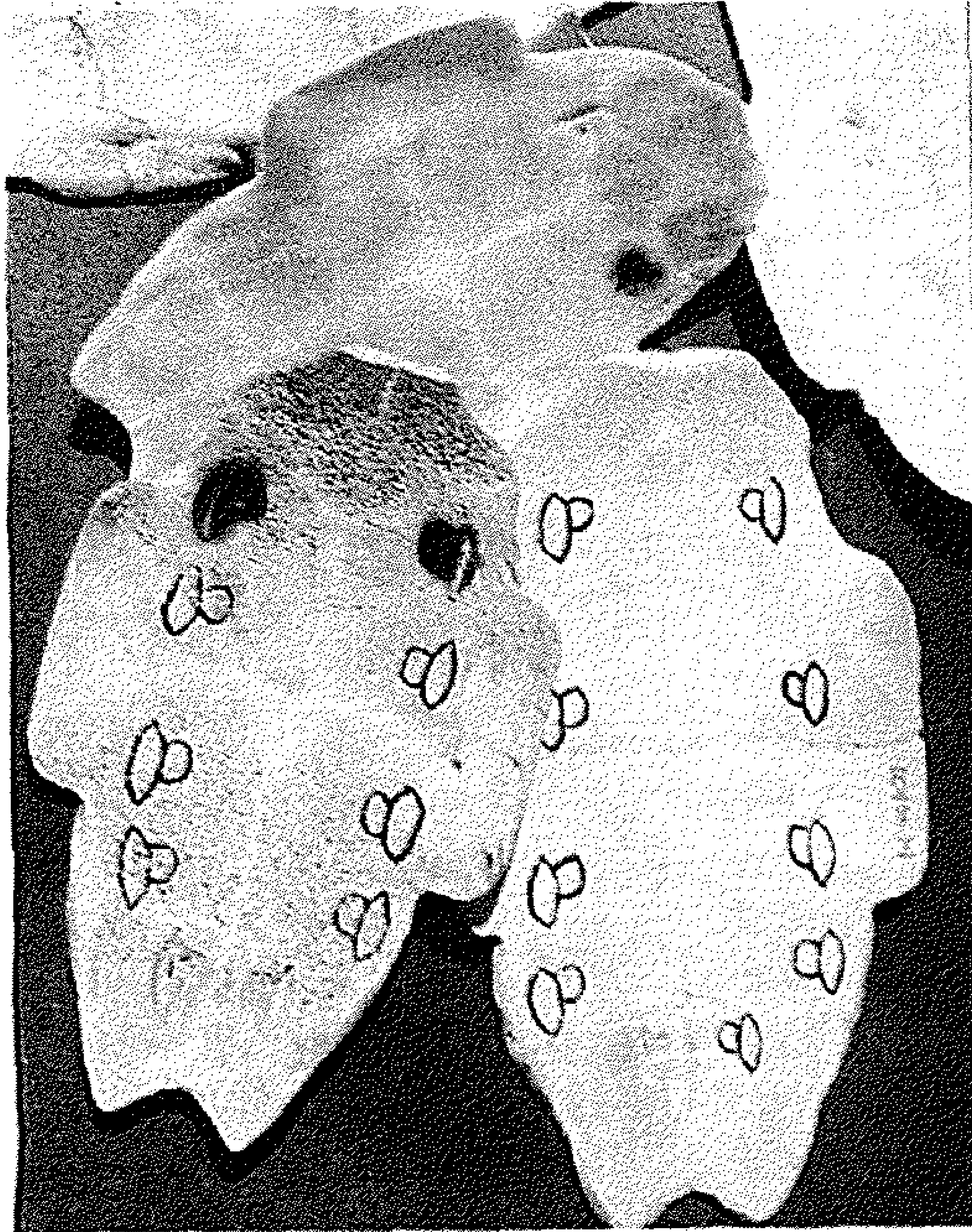
ترجمة قاسم عبده قاسم

التنجيم بآثار الاحتراق على العظام شكل من أشكال العرافة كانت تتم ممارسته بكثرة على أيدي السكان الذين يربون الماشية في شمال آسيا منذ العصور الحجرية الحديثة، وهو يقوم على التعامل مع الشقوق التي تنتج عن تسليط النار على العظام المسطحة -وهي غالبًا ألواح كتف الحيوانات التي تقدم أضحية (شكل 1)- باعتبار هذه الشقوق علامات للتنبؤ. وفي الصين القديمة أفاد هذا الشكل من أشكال التنجيم، الذي كان واسع الانتشار في عصور ما قبل التاريخ من عدد من التحسينات والتجويد التقني على مر الزمان ليبلغ ذروته في درجة عالية من الحذق عند منتصف الألفية الثانية قبل الميلاد. واستبدلت عظام لوح الكتف في الماشية بدرقات السلاحف على نطاق واسع؛ إذ إن السلحفاة اعتبرت نموذجًا دالاً على اندماج الحيز الزماني مع الحيز المكاني لأن عظمة الظهر عند السلحفاة تشبه السماء، كما أن درقتها السفلى مسطحة مثل الأرض، فضلاً عن أن عمرها يحسب بالقرون.

وعلى السطح الداخلي لعظمة لوح الكتف في الحيوان أو درقة السلحفاة، وذلك بعد تنظيفها وتلميعها جيدًا وإزالة أية عظمة بارزة، كان الحرفيون المتخصصون يخلقون متواليات من الفجوات المزدوجة في صفوف جيدة الترتيب. وكانت كل مجموعة منها تؤلف فجوتين، إحداهما عميقة مستطيلة تشبه نواة البلح، والثانية أقل عمقًا تتخذ شكل المعين (شكل 2) وتتماس مع المركز. وكان واضحًا أن هذه الفجوات المنتظمة مصممة لضمان معيار مرض للشقوق التي تحدث في العظام. والواقع أن استخدام جمرة ساخنة على الفجوة التي تتخذ شكل المعين، كان يحدث فلقًا مركبًا في قاع الفجوة المزدوجة في العظمة أو في الدرقة، بحيث تظهر من الجانب المقابل في شكل علامة منتظمة تتألف من خطين، أحدهما يجري طوليًا، ليصل إلى الفتحة التي على شكل نواة البلح، على حين يجري الآخر متقاطعًا ليصل إلى الفتحة التي تتخذ شكل المعين. أما الخط المتقاطع الذي يمر من مركز الخط الرأسي، فإنه يتعامد عليه بشكل أو



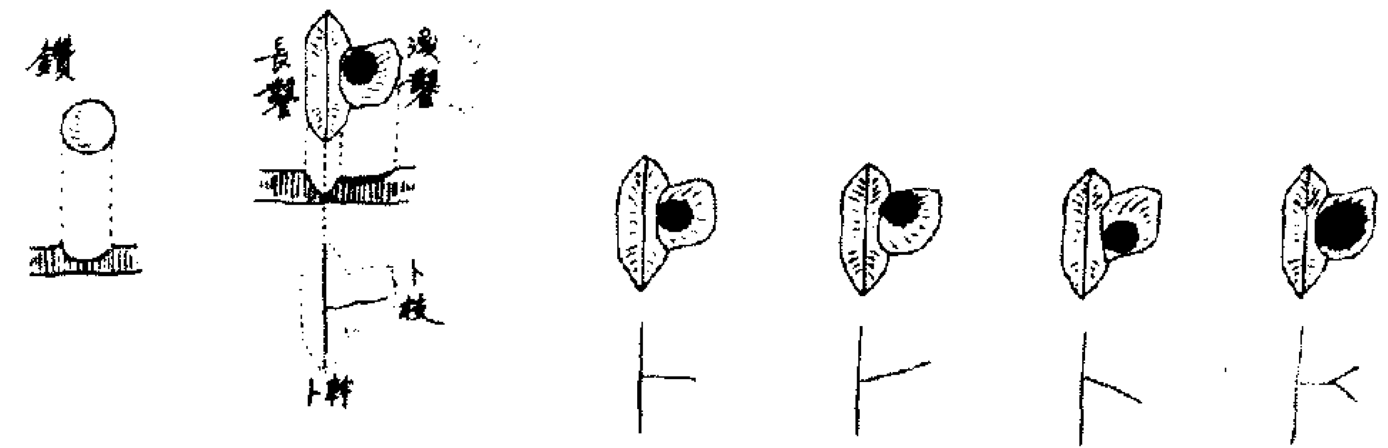
شكل (1) عظام كتف الماشية من النوع المستخدم للتنجيم في عصر يين Yin .



شكل (2) درقات السلاحف مجهزة للتنجيم، وتظهر أشكال خاصة تم حفرها لكي تجعل استخدام النار يتوافق تماماً مع قواعد عملية التنجيم.

بآخر ويكون متشبعًا في بعض الأحيان (شكل 3). كانت تلك هي العلامات التي يتم تحليلها باعتبارها رسمًا بيانيًا للتنجيم، ويقرؤها المنجمون باعتبارها تمثيلًا للقوى الكونية التي تتدخل في الاحتمالات محل التنجيم، وإن كانت منقوشة على العظمة في الحيوان أو الدرقة في السلحفاة؛ حول تلك الأيام العشرة التالية وهل ستكون ميمونة أم لا؟ وهل سيكون من الضروري تقديم قربان خاص أم لا؟ وهل ستمطر السماء أم لا؟ وحول النجاح والإخفاق الذي سيكون حليف رحلة صيد أو حملة عسكرية، وعما إذا كان المولود القادم ولدًا أو بنتاً. وعلى القطع التي استخدمت للتنجيم منذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد فصاعدًا تظهر النقوش التي ألحقت بها ملاحظات على الرسم التوضيحي، وهذه الملاحظات تسجل التاريخ واسم العراف الذي فسره، والغرض من التنجيم، ونتيجته، بل إن هذه الملاحظات تذكر أحياناً حقيقة تالية تؤكد النتيجة. وهناك ما يعرف باسم نقوش عظام التنجيم، والتي يمكن أن تقتفي تاريخها حتى فترة أسرة يين Yin (من القرن الرابع عشر حتى القرن الحادي عشر ق.م، وهي فترة القرون الثلاثة الأخيرة من عهد أسرة شانج التي حكمت في فترة ما قبل التاريخ)، وهي تمثل الشكل الأول من الكتابة الصينية. وهذه الكتابة تصويرية، إذ إن كل رسم، أو صورة، تمثل وحدة متميزة في فيض الحروف المصورة، وهي منفصلة في ظل التنظيم المبدئي-بل إن الحرف في الحقيقة هو كلمة، ويمكن فصلها في اللغة الصينية بسهولة تحاكي سهولة فصلها في اللغات أحادية المقطع.

وقد عقدت مقارنات بين حروف نقوش عظام التنجيم والمخربشات التي وجدت على الفخار الصيني من العصر الحجري الحديث، وهي متشابهة في الأسلوب ولكنها أقدم بألف أو ألفين من السنين. ولكن على الرغم من أن الذين ابتكروا الخط الصيني -المنجمون- ربما استلهموه من مثل هذه المخربشات وهم يتخيلون الحروف التصويرية الأولى، فإن هذه الحروف مع هذا مختلفة بشكل جذري لأنها تقدم الكلمات في سياق حديث منتظم. وعلى النقيض من ذلك فإنه من الواضح أن مخربشات العصر الحجري الحديث ليست منتظمة. واختراع الكتابة هو اختراع تربط فيه الحروف معًا في شكل منظم وبطريقة مناسبة. فكيف خطرت فكرة مثل هذا التنظيم في أذهان المنجمين؟ لا شك أنها جاءت من منهجهم الذي تمت تصفيته على نحو خارق للعادة لبناء الأشكال والرسوم البيانية التنجيمية التي تم وضع معايير عالية لها ونظمت بطريقة منهجية من حيث علاقة كل منها بالآخر. والواقع أن المنجمين كانوا يعملون بطريقة بحيث إنهم في كل عملية تنجيم لم تكن النتيجة هي حصولهم على رسم بياني واحد وإنما على سلسلة كاملة من الأشكال المركبة: وكان يمكن أن يصل عددها إلى عشرة أشكال على درقة السلحفاة نفسها، وما يصل إلى خمسة أشكال عندما كان يتم إنتاج كل شكل منها على درقة مختلفة. ونحن نعرف هذا من التعداد المفصل لسلسلة الأشكال التي تشير إلى عملية تنجيم



شكل (3) الرسم التوضيحي الذي وضعه دكتور كوانج - يوان تشانج يبين مختلف الطرق التي يمكن بها للجمرة المتوهجة أن تستخدم في نقاط مختلفة على الدرقة، مع تأثيرات متنوعة على أشكال الشقوق الحادثة. ويرى دكتور كوانج يوان تشانج أنه كان يمكن هكذا للمنجمين أن يؤثروا على نتائج التنجيم.



شكل (4) درقة سلحفاة كانت تستخدم للتنجيم ومحفورة بالنقوش. ويسجل النقش استفساراً عما إذا كان عمل معين (يحتمل أنه عسكري) قام به "أ" (اسم أحد قادة يين) سيكون كارثياً أم لا بالنسبة لـ "ب" (اسم لعضو آخر من مجموعة يين العرقية) ونتيجة التنجيم (مسجلة على اليسار بين الشرخ 3 والشرخ 4) كانت "ملائم جدًا".

محددة كانت مسجلة على مادة التنجيم: وكل شكل كان له رقمه الخاص. ومن الواضح أن المنجمين كانوا يرتبون كل سلسلة تتعلق بعملية تنجيم مفردة على امتداد خطوط عدة عمليات تنجيمية. وقيض لهذا فيما بعد أن يؤدي ظهور المبدأ الكامن وراء تنظيم الأشكال الشبيهة بالنجمة السداسية في كتاب Canon des mutations في ستة خطوط مفردة تعد من 1 إلى 6، والخط رقم1 يسمى الخط الابتدائي والخط 6 يسمى خط القمة (شكل 4). وفوق هذا وذاك، حفظ المنجمون القطع التي تم التنجيم عليها في أرشيف، ولا شك في أن ذلك كان نابعًا من رؤية لتوسيع دراسة ترتيبات الرسوم التنجيمية ومعانيها. ومن هنا برزت النصوص الكلاسيكية للتنجيم. والعلاقة بين الرسوم التنجيمية ومعنى الأشياء الذي تم الكشف عنه بهذه الطريقة هي نفس العلاقة بين حروف الكتابة والخطاب الذي تتم قراءته من خلال هذه الحروف. وهكذا لم يكن ثمة غرابة في أن المنجمين قد انطلقوا من أحدهما إلى الآخر، بحيث أضفوا العقلانية على الحروف مثلما كانوا قد وضعوا المعايير القياسية للأشكال التنجيمية، واكتشفوا تنظيمًا للخط يعكس تنظيم اللغة، تمامًا مثلما كانوا قد تخيلوا تنظيمًا في ترتيب أشكالهم التنجيمية يعكس تنظيم معاني الأشياء.

إن الخط الصيني مولود في التنجيم. والأدب الكلاسيكي المكتوب في اللغة المصورة بقي تحت التأثير الشامل لهذه الرابطة لدرجة أنه من وجهة نظر الصينيين، كل نص أدبي عظيم يبدو وكأنه تأويلي بطريقة سحرية، وتصبح أصغر قطعة من الورق، منذ اللحظة التي تكتب عليها الحروف، مقدسة لدرجة أنه لا يمكن إلقاؤها بعد ذلك.

المراجع

KEIGTHLEY, David N., *Sources of Shang History. The Oracle-bone Inscriptions of Bronze Age China*, Berkeley- Los Angeles-Londres, University of California Press,1978.

Cinquième Partie du Ramayenam ou Histoire de Ramare Soundaracandam

كتابات شبه القارة الهندية

بقلم **جورج جون بينو**

ترجمة **محمد عبد الغني**

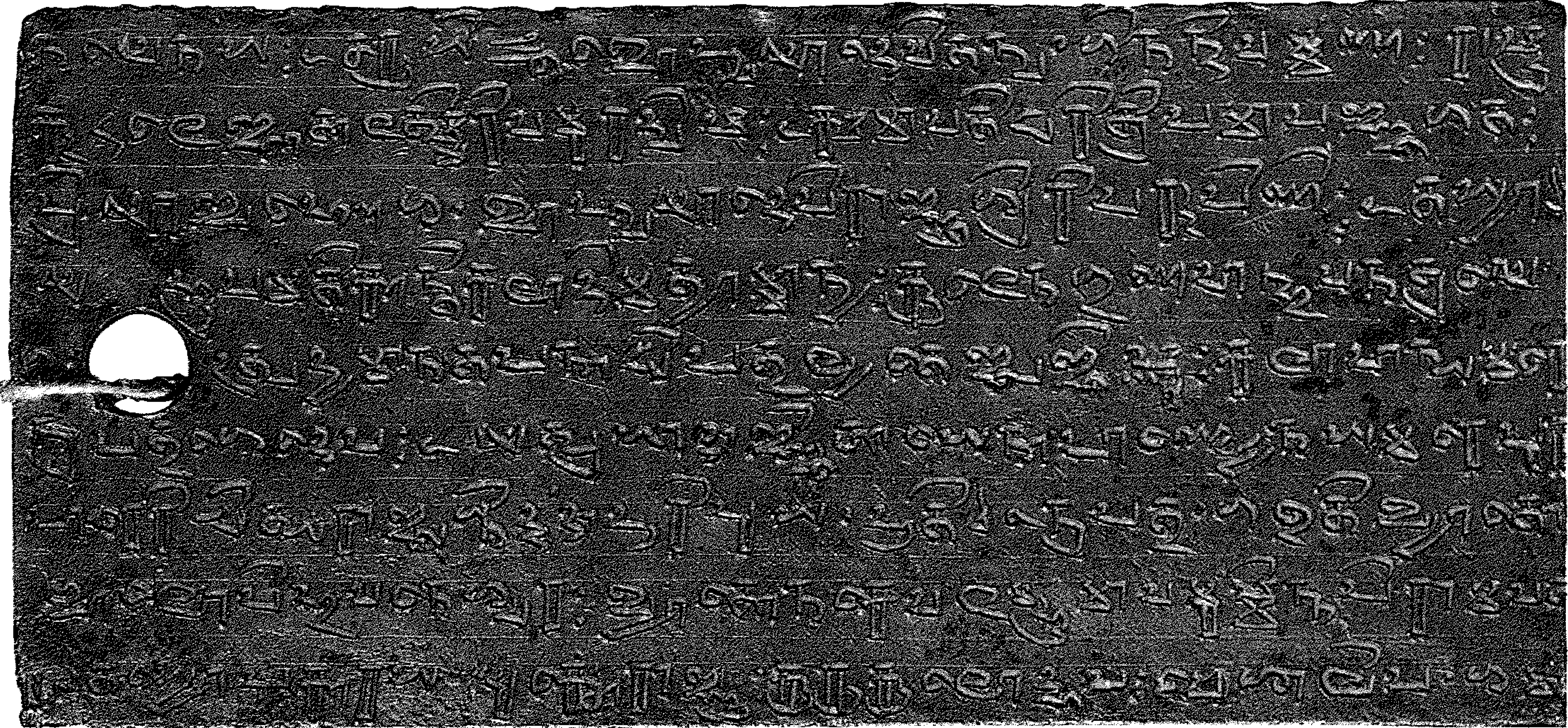
اتسم عالم الهند عبر تاريخه وحتى يومنا هذا بتنوع كتاباته الرسمية. إن الحديث عن "كتابة هندية" يبدو غير ملائم بل يجب أن نكون حذرين في استخدام مثل هذا التعبير في صيغة الجمع، نظرًا لأن استخدام هذه الكتابات لم يكن مقصورًا على شبه القارة الهندية. وفي واقع الأمر فإنه لا يوجد من هذه الكتابات ما يمكن أن يوصف بأنه كتابة هندية خالصة وأصلية قاصرة على المكان. إن مثل هذه المنطقة الثقافية الهائلة يبدو أنها كانت منطقة لتجريب نظم كتابية والتكيف معها. وفوق ذلك فإن الكتابة، على الرغم من أنها عاشت آلاف السنين وظلت شكلاً ثانويًا لتسجيل الرسائل فإنها لم تستأصل اللجوء إلى السماع والتذكر. وقد ظل هذان الشكلان من الانتقال -المكتوب والشفهي- يستخدمان جنبًا إلى جنب لفترات طويلة. إن الهند يمكن أن توضح أنه ليس هناك مرحلة متعذر إلغاؤها من الشفاهية إلى الكتابة.

1 - وجود نصوص مكتوبة ورفض الكتابة

إن عالم الهند يموج بالوثائق المكتوبة، في شكل نقوش ومخطوطات تملأ مطبوعاتها رفوف مكتباتنا اليوم. أما الوسائط التي كتبت عليها فتتنوع تنوعًا هائلاً: فبينما دونت النقوش على الأحجار سواء كانت (خشنة أو مصقولة) وعلى المعادن (لاسيما النحاس والبرونز)، فإن المادة الأساسية للمخطوطات كانت في الأساس هي سعف النخيل، بالإضافة إلى لحاء شجر القضبان وألياف خشب شجرة الصبار. أما الكتب المصنعة من مواد أخرى (مثل ألواح الخشب الشعبي، أو الصفحات الورقية) فإنها كانت تحاكي ذلك التشكيل الأساسي من الكتب المصنعة من أوراق النخيل. وقد كانت هذه تتألف من كومة من الأوراق البيضاوية التي تتخذ شكل شرائح رقيقة، ذات فتحات مثقوبة (سواء أكانت فتحة أم اثنتين أم ثلاث فتحات، اعتمادًا على طول تلك الأوراق) كانت تتصل ببعضها عن طريق خيط موصل بين هذه الفتحات (شكل 1). إن سطور الكتابة تسير متوازية بشكل طولي عبر الشريحة الواحدة وتقسم أحيانًا إلى أعمدة وكانت تلك الأوراق تطوى بعد قراءتها فتظهر النص على الوجه الآخر. ومواد هذه المخطوطات هشة بصورة واضحة في المناخ الموسمي لشبه القارة الهندية، ويعود الفضل في تماسك وبقاء أقدم نماذجها إلى جفاف المناطق الشمالية الغربية للهند ومناطق وسط آسيا. إن النصوص النقشية، عديدة وجيدة الحفظ وتمثل مصدرًا جوهريًا لمعرفة تاريخ وجغرافيا ومجتمع الهند وهي تؤدي هذا الدور بصورة أكبر من النصوص الأدبية. إن النقوش تسجل كافة أنواع النصوص، ولكن بصفة رئيسية تسجل تلك النصوص التي ألفت في مناسبة بعينها: من مديح مصاحب لهبة ملكية، أو إنشاء مبنى تحت الرعاية الملكية، أو عقد ملكية قرية، أو دير أو بحيرة أو غيرها من أشكال الملكية (شكل 2)، أو نقش إهدائي يكرس نذرًا مقدمًا من أحد الأتقياء، أو على صندوق دفن، أو تعليق أو وصف منقوش على قطعة نحتية جديدة أو إشارة إلى طريق يسلكه الحجاج وزوار الأماكن المقدسة. وإذا ما أضاف المرء هذا الكم الهائل إلى كافة الكتب المخطوطة والمصحوبة برسوم إيضاحية وتصاوير (شكل 21) يصبح من الواضح أن ذلك الثراء في الحضارة الهندية يعزى كذلك إلى تراثها الكتابي الذي يضم الأشكال العديدة للكتابة التي يجدها المرء في بقية أرجاء العالم .

إن مدى التوثيق المكتوب يتسم بسمات مؤكدة خاصة بالشعوب الهندية وتميزها عن الحضارات الشرقية العظيمة الأخرى التي حباها التاريخ بأدب ثري (الصين، اليابان، العالم الإسلامي). إن أوجه القصور في الكتابة تعزى إلى العصور كما تعزى كذلك إلى محتويات النصوص المختلفة. إن أول نصوص مكتوبة في اللغات الهندية ظهرت في وقت متأخر نسبيًا من تاريخ الهند (مابين 273-232 ق.م) وهو عبارة عن نقوش نُحِتت في الصخور على الأعمدة بأمر من الإمبراطور أزوكا. وقد أصدر ذلك

شكل (1) كتاب مؤلف على سعف النخيل: Sundarakāndam بالخط التاميلي 1830، مخطوط هندي 283، المكتبة الوطنية الفرنسية، باريس.

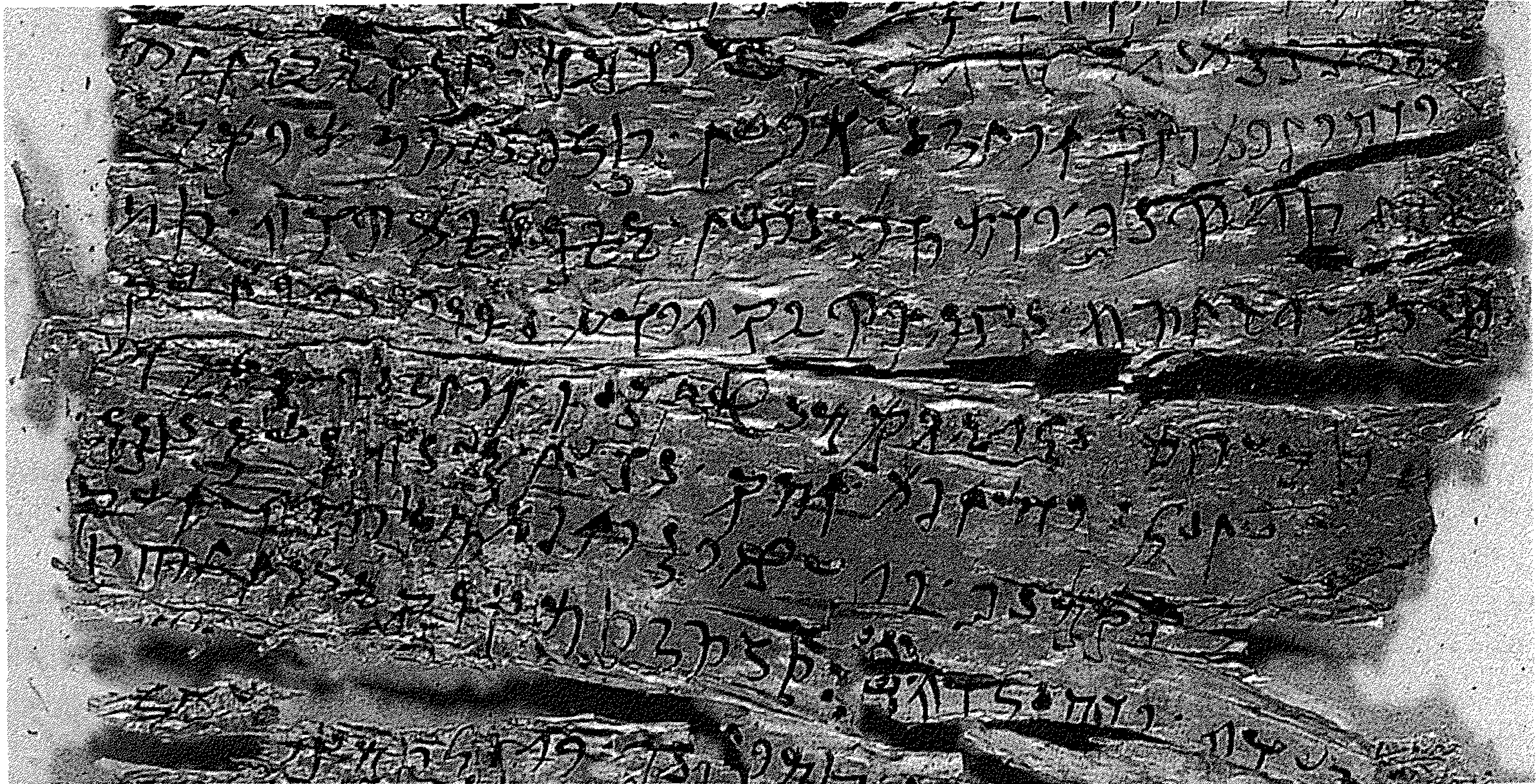


شكل (2) لوحة نحاسية (مقياسها 20X9 سم) منقوشة بالخط التاميلي، والنص بالتاميلية والسنسكريتية. وتتألف الوثيقة من خمسة ألواح متشابكة مع بعضها البعض بخيط، وهي عبارة عن عقد يسجل منح وإهداء ثلاث قرى إلى جماعة من العلماء من قبل الملك الهندي Nrpatungavarman (حوالي 850-875م) المخطوطات الهندية 574، المكتبة الوطنية، باريس.

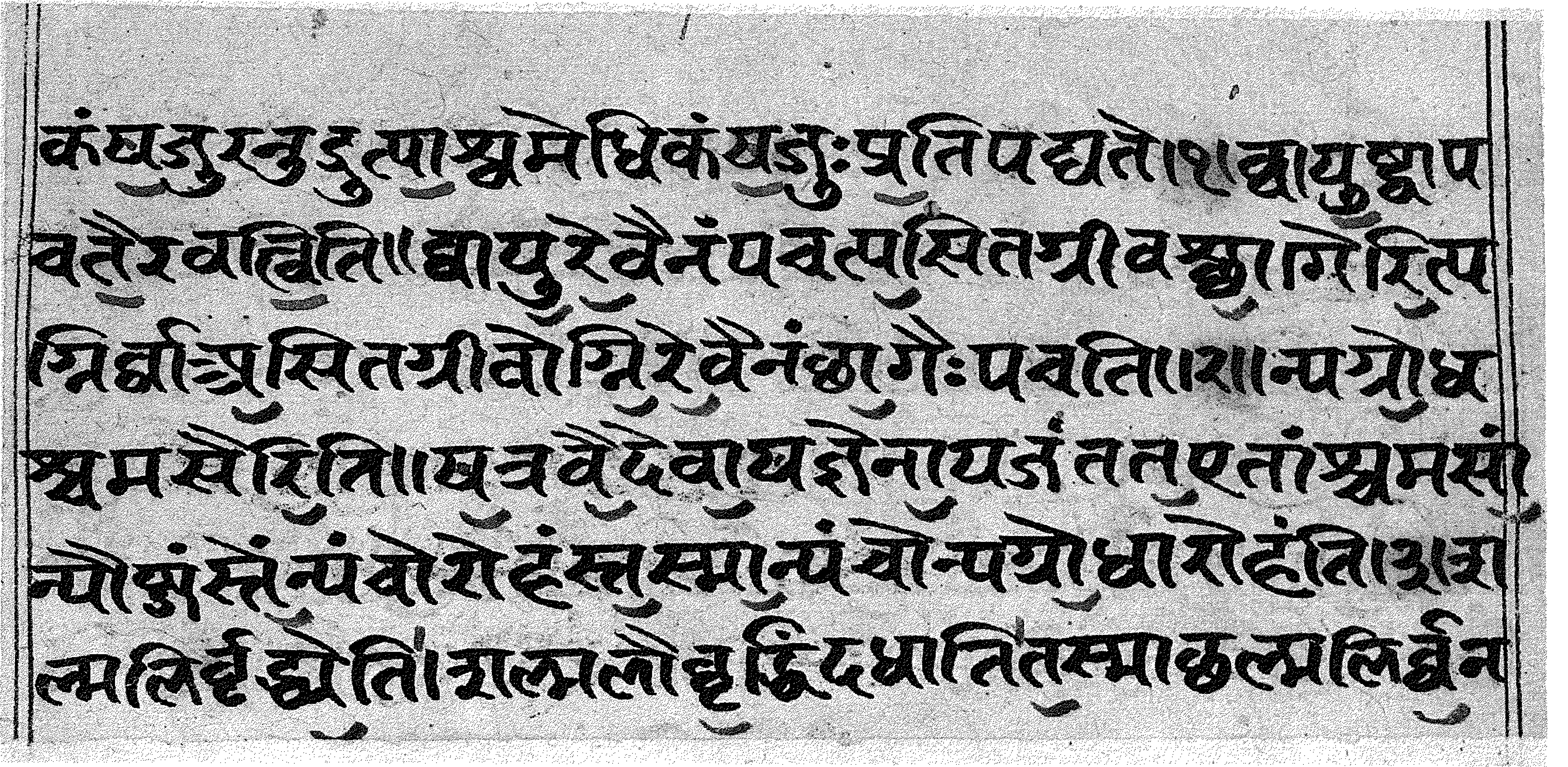
الإمبراطور بيانات بصيغة المتكلم لرعايا إمبراطوريته، وكان يغلب على هذه البيانات روح الأخلاق البوذية (شكل 3). ومن الأمور المتناقضة أن هذه النقوش لم تكن مكتوبة على النمط "الكلاسيكي" للكتابة الهندو-آرية القديمة، التي أصبحت تعرف لاحقًا بالكتابة السنسكريتية، التي وصلت بالفعل إلى صورتها النهائية المحددة بحلول القرن الرابع قبل الميلاد. بل كانت هذه النقوش مصاغة بلغات شعبية عديدة لإمبراطورية الماوريا التي بسطت سيادتها فعليًا على كافة أرجاء شبه القارة الهندية: لقد كانت تلك لغات "شعبية" من نمط كتابات وسط شبه القارة الهندية المسماة البراكريت (وهي كلمة مأخوذة من الكلمة السنسكريتية براكراتا التي تعني أصلي أو طبيعي). إن نقوش أزوكا لجأت إلى اثنتين من الكتابات الهندية التي استمرت مستخدمة بصورة غير مألوفة في القرون اللاحقة وكانت تكتب في صورة مقاطع تنفصل عن بعضها البعض بصورة واضحة، وهاتان الكتابتان هما البراهماني Brahmi التي تكتب من اليسار إلى اليمين، والخاروستي kharosthi كانت تكتب من اليمين إلى اليسار. وإذا ما نحينا النقوش جانبًا، فإن أول المخطوطات المعروفة لم تكن كذلك مكتوبة بالسنسكريتية ولم تكن تنتمي إلى حقل البراهمانية من الناحية الدينية إنما إلى البوذية: مثل هذه المخطوطات مكتوبة بالخط الخاروستي على لحاء شجر القضبان (شكل 4) يعود أقدمها إلى العقود الأولى من العصر المسيحي، ويأتي من منطقة قندهار. (انظر سالومون 1999). أما تلك المجموعة الضخمة من نصوص الفيدا "المعرفة" في الهندية الآرية القديمة التي تجمعت على مدى فترة تقترب من الألف عام (1500-500 ق.م)، فإن الحفاظ عليها لم يكن من خلال وثائق قديمة مكتوبة على النقيض من مجموعات الأناشيد والتراتيل، صيغ الطقوس، التعليمات اللاهوتية، والأطروحات "التخصصية" التي تشكل الذخيرة المرجعية للهندية والبوذية. إن أقدم المخطوطات لنص فيداوي (معرفي) عثر عليه حتى الآن، يعود إلى القرن الخامس الميلادي، كما أن معظم المخطوطات الفيداوية تعود إلى فترة أحدث تؤرخ بحوالي عام 1000 للميلاد فقط (شكل 5). وهذا ليس من قبيل المصادفة فمنذ اللحظة الأولى لصياغتها فإن النصوص الفيداوية كانت تُستحضر من الذاكرة وكان انتقالها الشفهي استمرارًا في تواصلها حتى يومنا هذا لأنه أحد الواجبات المقدسة للطائفة البراهمانية، وهي تلك الفئة التي كانت مسئولة عن مهمة حفظ الفيدا من خلال ترتيلها. إن تواصل هذا التراث لم ينقطع بسبب التقدم التكنولوجي أو التدفق الهائل للكتب التي كانت تنسخ ثم تطبع. إن الفيدا هي مكتبة شفهية وطائفة الكهنة البراهمة هم النسخ الحية لنصوصها، ويمكن التأكد من مصداقيتها من خلال مقارنة روايات العديد من هؤلاء الرواد. إن "المعرفة" العليا التي تجعل من الممكن التعرف على العالم والتصرف وفقًا له تنتقل وفقًا له -عبر عملية من التراتيل والإنصات من جيل إلى جيل وهكذا تختزن إيقاعها الأصلي. إن النصوص الفيدية المقدسة هي إفصاح عن مفهوم للأذن أي أنه بصورة حرفية "استماع" يفصح عنه للأذن ومنذ فترة النصوص الفيداوية، فقد استخدمت تقنيات



شكل (3) صخرة (في جيرنار، في ضاحية جونجاده، في ولاية جوجارات الهندية، جمهورية الهند) وعلى الصخرة خط براهماني (انظر شكل 7)، وقد تم التقاط الصورة في عام 1869، (حسبما يذكر E.J. Rapson في مؤلفه Ancient India from the Earliest Times to the First Century AD) الهند منذ أقدم العصور حتى القرن الأول الميلادي، مطبعة جامعة كامبردج 1916، اللوحة رقم 1.



شكل (4) تفاصيل لشذرة من مخطوط على لحاء شجرة القضبان، وقد دُون النص بالقندهارية بالخط الخاروستي. وهو عبارة عن تعليق على مجموعة من المقتطفات العشرية البوذية. الشذرة رقم 9 (مقياسها الأصلي بعرض 14 سم). المجموعة الخاروستية، المتحف البريطاني، لندن (قارن شكل 8 ومؤلف سالومون 1999، (صفحات 28، 29، 47).



شكل (5) نص Satapatha-Brahmana, Mādhyandina المحرر، الفصل الثالث عشر: Asvamedhkānda. وهو كتاب مخيط يتألف من سعف النخيل (بمقياس 19X9.5سم) من مدينة كالكوتا (ويرجع تاريخه إلى القرن السادس أو السابع الميلادي)، مكتوب بالخط النجاري في صورته البدائية وفيه سمات عدم الاعتناء الذي تتسم به المخطوطات الفيدية، إذ ليس هناك تناسق في أحجام الحروف، والأسطر ليست متوازية، والفواصل مشار إليها بطباشير أحمر. ويوضح التركيز على أشياء بعينها من خلال أنصاف الدوائر باللون الأحمر تحت الحروف. كما تُميز بعض المقاطع لاسيما في نهاية عبارة أو قسم بعلامة رأسية حمراء فوق السطر. المخطوطات السنسكريتية رقم 171، ملف 733، المكتبة الوطنية، باريس.

فنية وطورت لكي تحتفظ بنصوصها في صورتها الشخصية بدرجة عالية من الدقة الصوتية. وقد كان هذا أمرًا ضروريًا للحفاظ على وحدة وفاعلية الفيدا، لأن نصوصها كانت تستخدم دائمًا في الطقوس ولما كان هذا هو الحال في انتقال النصوص الفيداوية فإن الكتابة لم تكن أمرًا ضروريًا؛ وفي واقع الأمر فإن الأدب البراهماني لا يقيم أهمية كبيرة للأنشطة الكتابية، في حين يمجد ويعظم قدرة الكلمة المنطوقة. إن هذه الأخيرة مبجلة ومقدسة منذ البداية في معظم النصوص الفيداوية القديمة ولكن الروايات القديمة لا تقدم لنا شيئًا عن أي أصل أسطوري للكتابة. وليس هناك من بطل يقوم بفعل الكتابة. إن المشهد الشهير في المقدمة للملحمة الهندية الشهيرة ماهابهاراتا يظهر الرب جانيسا وهو يدون نص الملحمة وكما يمليه عليه الحكم فياسا ولكن هذه حالة من حالات الإضافة اللاحقة. أما في حالة الفيدا، فإن غياب الكتابة يكاد يقترب من درجة المنع رغم أن ذلك لم يُعبر عنه صراحة على الإطلاق في النصوص البراهمانية: إذ لا ينبغي أن يسمح مطلقًا وبأي حال أن يشوش لإغراء الكلمة المكتوبة على التوصيل من المعلم إلى التلميذ–وهو الأساس الفعلي للنظام الاجتماعي. فمن وجهة النظر الهندية فإن المرء لا يمتلك حقيقة نصًا من النصوص إلا بعد أن يكون قد "التهمه"، حتى يحفظه عن ظهر قلب .

وفي أقدم شكل من أشكال اللغة (الهندو–آرية وهي لغة الفيدا ليس هناك جذر لفعل بمعنى "يكتب". إن فعل (يكتب) في اللغة السنسكريتية وهو likh وهو الأساس الذي اشتقت منه ألفاظ مثل lekha (وثيقة مكتوبة، محفوظة، رسالة) أو Lekhaka (كاتب)، Lekhana (كتابة)، lekhanī، (القلم)، likhita (مكتوب).الخ، تظهر فقط في فترة زمنية لاحقة بهذا المعنى. أما في الفيدية فإن هذه الجذور (likh-/rich) كانت تعنى يكشط، يمزق، أو يشطب أمرًا ما، وفي شكل الفعل يبدأ بحرف (r) قد يرتبط بكلمات في لغات هندو–أوروبية أخرى تشير إلى فكرة التمزيق، أو الفصل، أو حفر خندق، أو رسم سطر ..الخ. أما اللفظ المستخدم "الحرف" (فارنا) فإنه في الأصل لم تكن له علاقة بالكتابة. إذ كان في أول الأمر يعنى فئة صوتية ومصطلحًا في الصوتيات وهو علم طُور في عصر النصوص الفيدية. ولكن أقدم مصطلح يشير إلى وثيقة مكتوبة يظهر في مُؤلف للنحوي بانيني (القرن الرابع قبل الميلاد على أقصى تقدير): هو في

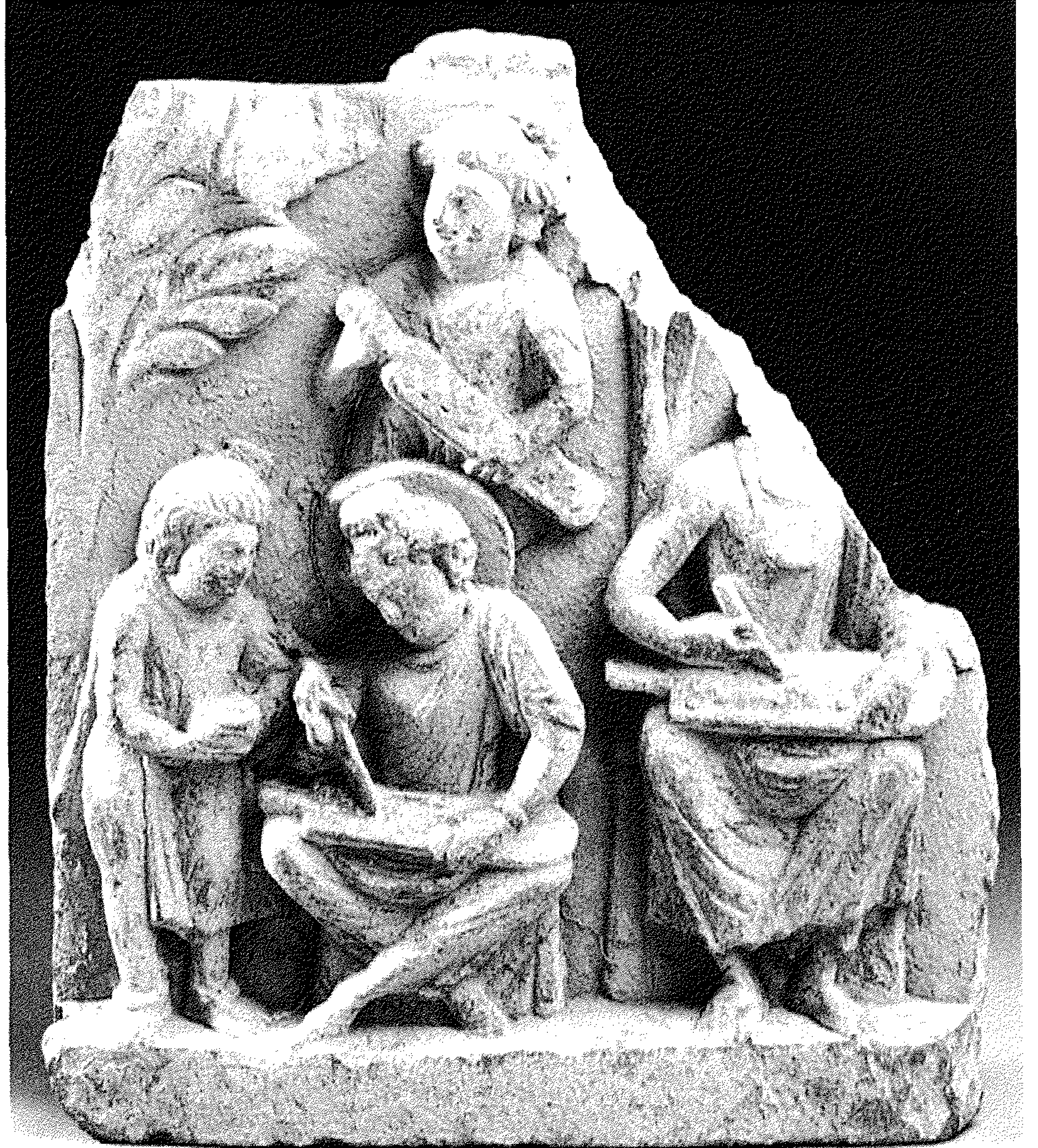
نقوش الإمبراطور أزوكا (بعد ذلك بقرن على الأقل): فكلمة Lipi هي في الواقع استعارة من كلمة من شرق إيران مساوية للكلمة الفارسية القديمة dipi (بمعنى كتابة أو النقش): والحرف الرخوي (L) ربما يكون قد تأثر بجذور كلمة Likh (بمعنى ينقش) أو lip (يطلي أو يلون). وهذه الكلمة استخدمت لاحقًا كأساس لمصطلحات تشير إلى الكاتب: ,Lipikara Lipika. الخ وإذا ما أعطينا الجذر likh المعنى النهائي "يكتب" فإن ذلك لا يستبعد مطلقًا الإشارة الدائمة إلى فعل النقش أو الحفر على سطح ما أو إلي الأفكار المرتبطة بالطلاء والرسم. وإقتداءً بالفيدا، فإن علومًا أخرى قد كرست علومها الأصلية وأخضعتها للذاكرة الشفهية وهي الوسيلة الوحيدة لحفظها إلى الأبد، وذلك على النقيض من الكتب التي يمكن أن يلحق بها تلف أو دمار، ويمكن أن تخلق إمكانية الاستغناء عن المدرس أو المعلم. إن كافة فروع العلم، سواء منها البسيط أو الموسوعي، قد حذا حذو هذا المبدأ حتى بعد أن أصبحت ممارسة الكتابة واسعة الانتشار. ففي الأدب، فإن أرقى أنواع الشعر وأجودها لابد أن يتذوقها المرء عبر الاستماع إليها. إن النصوص الشعرية تُقرأ وتُتلى على الملأ في سياق منافسات أدبية هي في واقع الأمر "امتحانات شفهية حقيقية". إن هذا التفضيل للكلمة المنطوقة على عكس الكلمة المكتوبة قد قامت به جماعات دينية ذات آراء مغايرة كالبوذيين واليانيين[1]، رغم أنهم قد أرسوا قواعد كتبهم العقدية كتابةً في وقت كان فيه التراث الفيدي لا يزال تراثاً شفهيًا خالصًا. ومن المعروف على وجه العموم أن الصياغة التحريرية لمجموع النصوص البوذية قد أُنجزت فقط في القرن الأول قبل الميلاد أما فيما سبق ذلك فإن تعاليم بوذا قد تم الاحتفاظ بها شفاهيةً، على غرار تعاليم الفيدا (باستخدام تقنيات مماثلة بغير شك) ولاحقًا فإن النصوص ظلت تُرتل سماعيًا بالإضافة إلى نسخها كتابة. إن إصدار مجلد مكتوب لم يضع حدًا لانتقاء مثل تلك النصوص وتداولها عبر الذاكرة الشفهية، بل فوق ذلك لم يكن مثل هذا المجلد يتضمن كافة النصوص البوذية. فقد ظل عدد كبير من النصوص غير مدون في صورة كتابية. وفي مجال نشر وتحرير الروايات فإن مخطوطات القرون الأولى من العصر المسيحي تزودنا بخطة ذات إطار عام للقصاص يقوم بتطويرها في مواجهة المستمعين من المؤمنين. وقد ظلت الكلمة المنطوقة على الدوام ذات أفضلية عن الكلمة المكتوبة، حتى في مجال النصوص والسياق الدنيوي.

في واقع الأمر، فإن اتجاه الهنود نحو الكتابة ظل على الدوام أمرًا يحمل تناقضات: فالكتابة ليست أمرًا غريبًا ولكن لا ينبغي أن يُعهد إليها بكنوز المعرفة والدين. فالآداب السنسكريتية ظلت لفترة طويلة تتفادى اللجوء إلى التعبير المكتوب، ونجد فيها أوصافًا قليلة جدًا لممارسة الكتابة باستثناء كتابة الخطابات التي تلعب دورًا مؤكدًا في الأدب القصصي والدرامي. ولكن مثل هذه الخطابات هي بطبيعتها رسائل زائلة وليس لها صفة الدوام، مثل رسائل التجار، والسكرتارية والجواسيس والعشاق .. الخ. إن نسبة اختراع الكتابة إلى المعبود براهما خالق العالم، لا ترتكز على أسطورة قديمة وإنما تظهر فقط في نصوص حديثة.

فالتصوير والنحت، يُصوران زوجته (أو ابنته) ساراسفاتي ربة المعرفة والفصاحة عادة وهي تمسك في يدها كتابًا لأنه ليست هناك طريقة أخرى تُصور بصورة مادية التعبير عن الحديث والكلام. وقد حلت ساراسفاتي محل فاك ربة "الحديث" في العقيدة الفيدية والتي يستند اسمها على الجذر "فاك" (يتحدث). إن استخدام الكتاب كرمز يعكس التطور المتأخر نسبيًا في الاتجاه نحو الكلمة المكتوبة، كما يعكس غموض الجذر "باث" path والذي كان معناه الأولي يتلو أو يرتل ومعناه الثانوي يقرأ. إن مثل هذه الإشارات إلى الوثائق المكتوبة في نصوص من التراث البراهماني لا تعوض بحالٍ الافتقار العام إلى الاهتمام والشغف والتسفيه المتكرر والحط من شأن الكتابة، كما عبر عنه في عدد من الأمثال مثل المثل القائل: إن المعرفة التي توضع بين دفتي كتاب هي ثروة تُهدى إلى غريب. ورغم ذلك فإنه في الفترة الكلاسيكية في الهند، في فترة ما بعد الفيدية، أُعتبرت الكتابة فنًا ينبغي على أفاضل الناس أن يألفوه. إن كانت تشغل جزءًا من تعلم الأمراء، حتى وإن كان الموسوعيون من الأساتذة هم من أصحاب الكلمة المنطوقة. وعلى سبيل المثال بانراغو إن الملك في بداية مراحل تعليمه "قد دخل إلى العلم من باب تعلم الكتابة". كما يدخل الإنسان إلى البحر من عند مصب النهر(Kālidāsa, Raghuvamsa).

إن استظهار مثل هذه الأشياء عبر الذاكرة الشفهية كان فنًا براهمانيًا، ولم يكن بوسع الطبقات الاجتماعية الأخرى أن تفادي اللجوء إلى الكتب أو الكتابة بصورة عامة لأسباب عملية، ومن أجل التوصل إلى مدخل للأشكال المتباينة الواسعة النطاق للمعرفة خارج إطار دائرة الدين والقداسة.

إننا نجد قوائم بخطوط مختلفة في النصوص البوذية واليانية فقط. ومن الصعب أن تحكم على قيمتها التاريخية، لأنها تعطي أرقامًا نمطية متكررة. فعلى سبيل المثال فالفصل العاشر من Lalitavistara، وهي السيرة الأسطورية لبوذا، يخبرنا ذلك الفصل أنه في أثناء طفولة بوذا كان على علم بأربع وستين من الخطوط والكتابات المختلفة (شكل 6). هذه الفترة لا ترجع إلى أبعد من القرن الرابع الميلادي: وبعيدًا عن البراهماني والخاروستي، فإن القائمة تظهر أسماءً لا يمكن أن نقرنها بصورة واضحة بكتابات معروفة من مصادر أخرى. وتشير هذه الاصطلاحات إلى مناطق وشعوب أو إلى سمات كتابية لبعض الخطوط وتشير حتى إلى آلهة وكائنات أخرى خارقة للطبيعة. هذا النمط من القوائم يشير ببساطة إلى اهتمام بالكتابة خارج إطار البراهمانية (شكل 5). إن الوثائق اليانية تضع في تصنيفها ثمانية عشر خطًا من بينها الأبجدية اليونانية، فضلاً عن الأبجديتين المذكورتين أعلاه، ولكنها تخبرنا بأن هناك خليطًا من ثمانية عشر خطًا براهمانيًا (ورقم 18 هو رقم تقليدي في هذه الكتابات)، وهو ما يرجح أن أي اصطلاح ينتهي بالإشارة إلى الكتابة على وجه العموم "كفن براهماني". إن تاريخ الخطوط الهندية ينبغي أن يستند على الوثائق ذاتها وليس على إشارات غامضة ونادرة لها في نصوص أدبية. وفي الهند فإن الكتابة تبدو وكأنه كان يُعهد بها بصورة متكررة إلى عالم



شكل (6) نحت بارز من قندهار من منطقة لاندي كوتال في باكستان (بارتفاع 24 سم). وهو يمثل "درس كتابي" ذكر في الفصل العاشر من Lalitavistara والشخص الجالس بهالة حول رأسه في المنتصف هو بودهيستافا (Bodhisattva) أي (بوذا المستقبلي)، وهو يشرع في الكتابة بخط الخاروستي من اليمين إلى اليسار، على لوح موضوع على ركبته. أما على اللوحين اللذين يمسك بها الشخصان الآخران (على اليمين ناظر المدرسة Visvāmitra)، فباستطاعة المرء أن يستخلص المقطعية الأراباكانية في الخط الخاروستي. (انظر سالومون، في مقالته، الجمعية الأمريكية للدراسات الشرقية رقم 113 1993]]، ص: 725، مجموعة هيرایاما، معهد دراسات طريق الحرير، كماكورا، اليابان.

النسيان (أنها سرعان ما تُطوى في غياهب النسيان)[2]. مع تجديد نظم الكتابة والاستعارة المنتظمة من نظم الكتابة الأجنبية كعنصر مساعد.

2- سجل الكتابات

بنظرة طويلة المدى، فإن تاريخ الكتابة في الهند يمكن أن يلخص على أنه تاريخ الخط المكتوب من اليسار إلى اليمين في نقوش أزوكا. فمنذ تلك الفترة فصاعدًا، فإن هذا الخط الذي اصطلح على تسميته بالبراهمانية (شكل7) قد أصبح معيارًا ونمطًا للهند "بأسرها" باستثناء المقاطعات الشمالية الغربية من الإمبراطورية، حيث استخدمت الكتابة الخاروستية. أما كتابة وادي نهر الاندوس (التي لم تفك رموزها) فإنها تنتمي إلى مرحلة أقدم من عصر الحضارة الفيدية ومن إدخال الأشكال الهندو-آرية في الحديث في شبه القارة الهندية (انظر القسم الرابع). هذه الكتابة ازدهرت لعدة قرون قبل أن يختفي تراثها نهائيًا، وهي تقع بصورة كاملة خارج منظومة كافة الكتابات الهندية الأخرى. إن تاريخ الكتابة في الهند لا يتسم فقط بتنوعه وإنما كذلك بعدم تواصله، وذلك على النقيض من التواصل الملحوظ للنظم الكتابية في أوروبا، مثل الكتابات اللاتينية والسيريلية[3] التي يمكن ربطها بصورة واضحة بالأبجدية اليونانية التي اشتقت منها والتي لم ينقطع تراثها على الإطلاق بصورة كاملة. ففي الهند، لا توجد كتابة رئيسية انحدرت منها كافة الكتابات الأخرى، على النمط الخطي. ورغم أهمية الكتابة البراهمانية كأمر حقيقي إلا أنه لابد من النظر إليها في سياق ارتباطها بالكل. فحتى وإن كانت هذه الكتابة ذات سيادة وأولوية في خطوط الهند القديمة، فإنه حين يحصر المرء نفسه في دراسة الهند ذات الكتابة الهندوكية البراهمانية، سوف ينتج عنه منظور مشوش لمكان استورد واستفاد من كثير من الكتابات والخطوط عبر الزمان، وهي كتابات كان يتم تعلمها في وقت من الأوقات ثم تُلقى جانبًا وتحل كتابات أخرى محلها. فمن بين هذه الكتابات كانت الأبجدية اليونانية بعد غزوات وفتوحات الإسكندر؛ وكذلك الأبجدية الآرامية التي استخدمت حيث خضع شمال غرب الهند للإمبراطورية الفارسية؛ والكتابات البهلوية والأفستا التي استخدمها الفرس القدامى، الزرادشتيون والذين هاجروا إلى الهند، وأنماط عديدة من الكتابات العربية الفارسية التي استخدمت بكثرة اعتبارًا من القرن التاسع لنقل اللغات الهندو-آرية مثل السندية، الكشميرية أو الأردو؛ وأخيرًا الأبجدية اللاتينية التي أدخلها البرتغاليون والإنجليز والتي كان يستخدمها المستعمرون في أول الأمر ثم استعملتها الإدارة الهندية، كما استخدمت بالإضافة إلى ذلك في نقل لغات ليست لها كتابات أو أدب (مثل الكونكافي). ولكن على المدى الطويل، يبدو أن الكتابات المشتقة من البراهمانية قد كانت (ولازالت) مستخدمة في نقل اللغات الرئيسية- مثل الهندو-آرية والدرافيدية (باستثناء بعض الاستثناءات القليلة التي سبق ذكرها) من شبه القارة الهندية وأجزاء من آسيا ذات الصبغة الهندية. ومع ذلك، فإن الشكل القديم من الكتابة البراهمانية كان قد تطور بالفعل بدرجة عالية مع بدايات العصر المسيحي (القرون الميلادية) حتى أنه استلزم

جهودًا من علماء فقه اللغة في القرن التاسع عشر، وكان من أوائل علماء اللغات (James Prinsep، 1799-1840) ليفك رموز تلك الكتابة التي كانت غير مفهومة بالنسبة للهنود.

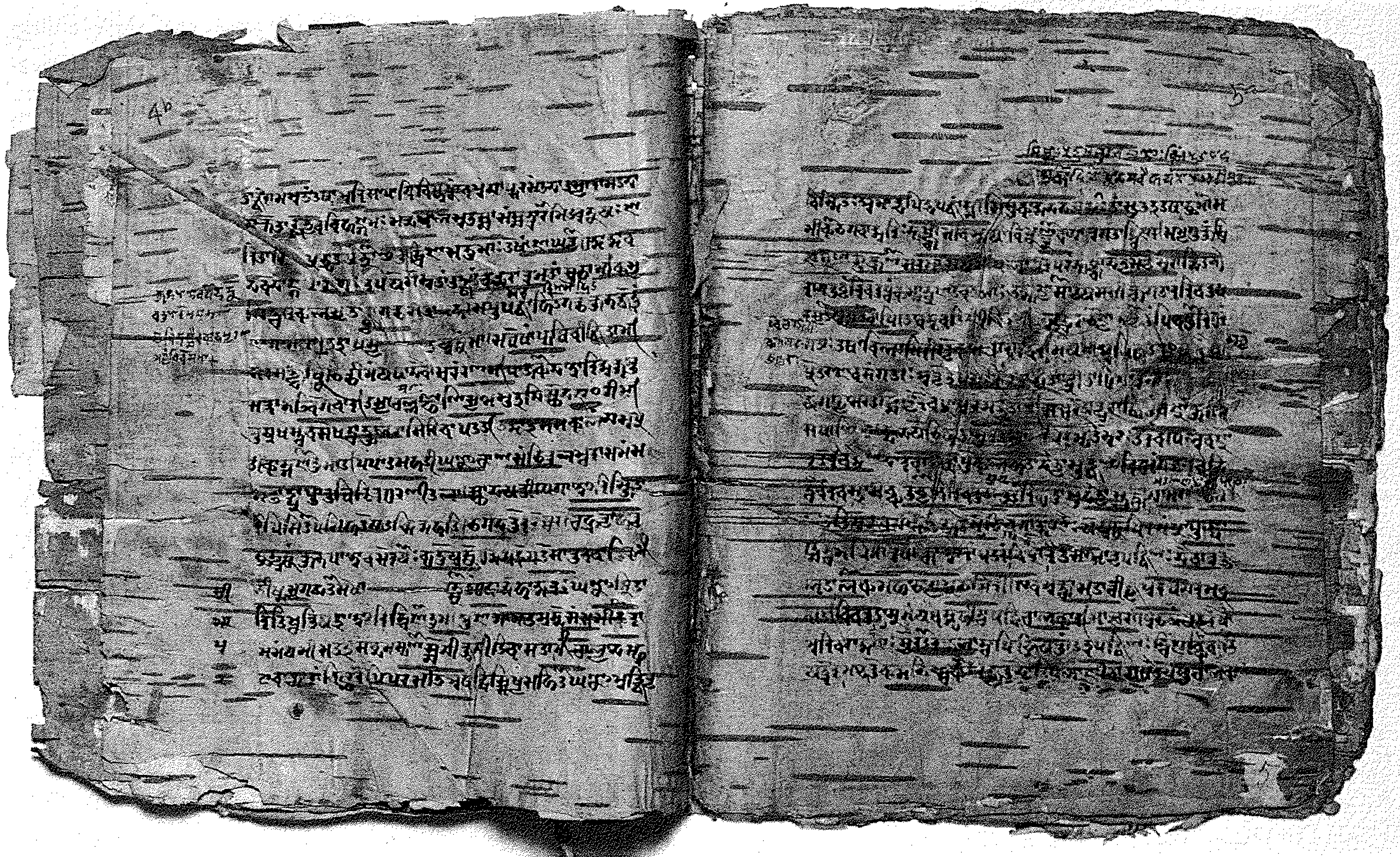
أشكال متعددة من البراهمانية

إن إحدى المشكلات الأولية تتعلق بالمسميات وبالعدد الدقيق في هذه الكتابات حتى يومنا هذا. إن التراث الهندي الأدبي في الخطوط القديمة يتضمن قوائم تتفاوت في حجمها ومحتواها اعتمادًا على معايير أُخذ بها في التصنيف: إن كتابةً ما هي في واقع الأمر مجرد نمط مختلف من الخط لكتابة أخرى، مستخدمة في منطقة بعينها عن طريق أرباب حرف بعينها. إن دستور جمهورية الهند يعترف بخمس عشرة لغة رسمية، وإحدى عشرة كتابة مستخدمة من قبل السلطات العامة والصحافة والناشرين في الولايات المختلفة. ومن بين اللغات هناك اثنتان قادمتان من الخارج: وهما الخط اللاتيني (بالنسبة للانجليزية)، والخط العربي (في صورته الفارسية، أو علامات الإعراب). إن الرؤية الشاملة للكتابات الهندية لا يمكن أن تحصر نفسها داخل حدود جمهورية الهند بل لابد أن تأخذ في الاعتبار المناطق المتأثرة بالحضارة الهندية مثل التبت وبلدان وسط آسيا (Xinjiang) وجنوب شرق آسيا. ومن أجل تبسيط الأمر، سوف نضع قائمة من اثنتي عشرة كتابة: هذه الكتابات تشكل نظمًا مميزة في الكتابة، كل منها ينبغي أن يدرس دراسة مستقلة. فبينما تثبت مثل هذه الكتابات في نهاية الأمر أن بينها قدرًا من الارتباط والصلة حين نعود بها إلى أشكالها القديمة فإن معرفة إحداها لا يؤدي بالضرورة إلى معرفة أخرى لأن كل واحدة منها تُشكل نظامًا قائمًا بذاته، كما أن أشكالها قد تطورت إلى الدرجة التي تلغي معها أصولها المبكرة المشتركة. ويُفسر اسم براهماني عادة عبر تراث متأخر نسبيًا –ينسب اختراع الكتابة إلى المعبود براهما– وهو تراث نقله الرحالة الصينيون والعرب على مدى الألفية الأولى من العصر المسيحي. ولكن الكتابة لا تلعب دورًا في الأساطير الهندية القديمة، ومن غير المحتمل أن يكون للكتابة المستخدمة في دوائر البوذيين واليانيين اسم يشير إلى أحد الآلهة في ديانة بعينها كانت تتحاشى التراث المكتوب. ومن الأرجح أن ينظر إليها باعتبارها انعكاسًا لاستقطاب لغوي. ففي الهند القديمة، كانت اللغة السليمة والنقية في كافة صورها تشير إلى السنسكريتية، لغة الثقافة ولغة الفيدا التي كان أعضاء الطائفة البراهمانية الكهنوتية يحفظونها ويرتلونها.

أما اصطلاح Brāhamī lipi" (الكتابة البراهمانية) فقد كان يعني في الأصل كتابة البراهماني بمعنى "الحديث المقدس" (مقدس بصفته اسمًا آخر لساراسفاتي)، لغة البراهما، ولذلك فهي السنسكريتية لغة المثقفين من البراهمة في شمال غرب شبه القارة الهندية. وعلى سبيل الامتداد والتوسع فإن هذا الاصطلاح أصبح يطلق على كافة الخطوط المكتوبة من اليسار إلى اليمين، والتي كان من بينها حتى تلك الخطوط التي تسجل النصوص المقدسة –أي نصوص البوذيين واليانيين– التي صيغت في لغات غير اللغة السنسكريتية ذات "الكمال". هذه النصوص الدينية، التي اتخذت لاحقًا الصبغة السنسكريتية كليًا أو جزئيًا، كانت تُكتب أساسًا في لغات البراكريت "الشعبية". وقد اختار علم فقه اللغة الحديث أن يطبق مسمى براهماني على كل الكتابة الهندية من عصر أزوكا وأشكاله المختلفة حسب المناطق وذلك حتى نهاية فترة جوبتا (القرن السادس الميلادي). كذلك أطلق الاصطلاح على كتابات وسط آسيا المشتقة منها. ولاحقًا فإن الكتابات من نفس الأصل قد عُرفت في اصطلاحات وصفية أو على الأرجح جغرافية. إن تعريفات أشكال المرحلة الوسطى من هذا الخط التي تسبق زمنيًا تلك التشكيلة الحديثة من الكتابة البراهمانية ظلت لفترة طويلة غير محددة التعريف، على الرغم من أن التصنيف بالأسر الحاكمة قد حل محله الآن تعريف اصطلاحي قائم على المناطق الجغرافية (داني 1986). إن شكل الحروف يجعل من الممكن في التو واللحظة التمييز بين هذه الكتابات في مجموعتين: كتابات الشمال، كتابات الجنوب. أما كتابات الشمال فهي أكثر حدة في زواياها وتتخذ حروفها شكلاً أكثر تعقيدًا من خلال استخدام الحروف المزدوجة. بينما كتابات الجنوب أكثر استدارة، وعلى الرغم من أنها حروف تبدو أبسط في تركيبها إلا أنها أصعب في التعرف عليها منفصلة.



شكل (7) جزء من نقش على صخرة في جرانار (مقاطعة يونجاده، جوجارات) بالخط البراهماني، وهو يبرز المراسيم السادس، السابع، والثامن لأزوكا (حسب 14: [1969] CII).



شكل (8) Mārkandeya-Purāna. أحد الكتب المقدسة في الهندوسية باللغة السنسكريتية، مكتوب بخط السرادا على أوراق من لحاء شجر القضبان، ومربوطة بعضها ببعض في صورة صفحات (ومقاسها في حدود 22×32 سم تقريبًا). وهي أصلاً من كشمير ويمكن أن تؤرخ بالقرن الثامن عشر الميلادي. المخطوطات السنسكريتية رقم 375ب، ملف 4ب-5 أ، المكتبة الوطنية، باريس

خطوط الشمال

إن أشهر كتابات الشمال هي الكتابة "الحضرية" أو النجاري (تسمية مأخوذة من لفظة نجارا السنسكريتية التي تعني بلدة أو مدينة)، واللفظ الشائع هو دفينجاري برز فقط في العصور الحديثة، في القرن السابع عشر الميلادي (شكل 5). وربما ظهر أولاً في القرن التاسع الميلادي واكتسب من الناحية الفعلية شكله الحديث حوالي عام 1000، عندما أعقب الخط سيدهام ماتركا siddhāmātrkā (انظر لاحقًا). وهو يستخدم لكتابة السنسكريتية فضلاً عن لغات أخرى محلية لاسيما الهندية والماراثية في الأساس. وهو بعض أنواع أخرى مختلفة من الخطوط مرتبطة بصفة خاصة بمجتمع المارثي (من بينها نوع الخط المتصل المائل يسمى مودي والذي يُستخدم لكتابة اللغات العامية). وخط النجاري الذي صادفناه في المخطوطات اليانية يتسم بتنوع حروفه المزدوجة ودقة خطوطه وأناقتها (شكل 23). وفي عملية انتشاره، استفاد خط النجاري مما للسنسكرينية من اعتبار ونفوذ كما استفاد من انتشار الطباعة. وقد طغى على الخطوط الإقليمية المحلية واكتسب من الناحية الفعلية وضع الخط الهندي القومي للكتابة السنسكريتية.

أما خط السرادا الذي يمكن أن نقتفى أثره حتى القرن العاشر الميلادي (شكل 8) فقد حل محله خط النجاري والخط العربي الفارسي في كشمير شمال شرق البنجاب وقد ظل باقيًا في صورة مشوهة مختلفة تسمى تكاري (ويطلق عليها دوجري في منطقة جامو)، يستخدم هذه الخط في أعمال التجارة في مناطق الشمال الغربي في الوقت الحالي، فإن الكتابة البنجابية، وهي لغة الكتب المقدسة للسيخ، تكتب بخط الجورمكي، وهو نوع أدبي آخر من خط سرادا.

وتستخدم البنغالية لغة رسمية لغرب البنغال وبنجلادش، وكذلك لمنطقة أثام؛ أما الماثيلية وهي أحدي تنوعاتها الوثيقة الصلة (والتي أرسى أساسها أيضًا في صورتها النهائية في القرن السابع عشر الميلادي)، فأنها تستخدم في منطقة ميثيلا.

هذه الخطوط هي نتاج للاختلافات المحلية في خط النجاري كذلك نبعت خطوط حديثة أخرى من النجاري في أشكال و صور متشابكة بصورة أو بأخرى منذ نشأتها ومنها مثلاً جوجاراتي لغة منطقة جوجارات وأوريا المستخدمة في منطقة ساحل أوريسا.



شكل (9) Mahāyāna sātra، ويطلق عليها "سبل الوقاية الخمس" وهي تعلم تعاويذ ضد الثعابين، الشياطين، والأمراض.. الخ. ويتألف الكتاب من 140 ورقة من سعف النخيل (30X5 سم) ويحتوي كل سطح منها على ستة أسطر. وهناك تسطير رأسي يفصل الهوامش الجانبية كما أن المناطق المحيطة بالثقب الذي ينفذ منه حبل الخياطة، منفصلة كذلك بأسطر رأسية. والنص البوذي مكتوب بالسنسكريتية بالخط النيبالي القديم (Nepālāksara) المأخوذ عن Siddhamātrkā وهذا النص من نيبال أصلاً ومؤرخ بعام 1141 ميلادية. المخطوطات السنسكريتية رقم 67، ملف 19ب – 20 أ، المكتبة الوطنية، باريس.

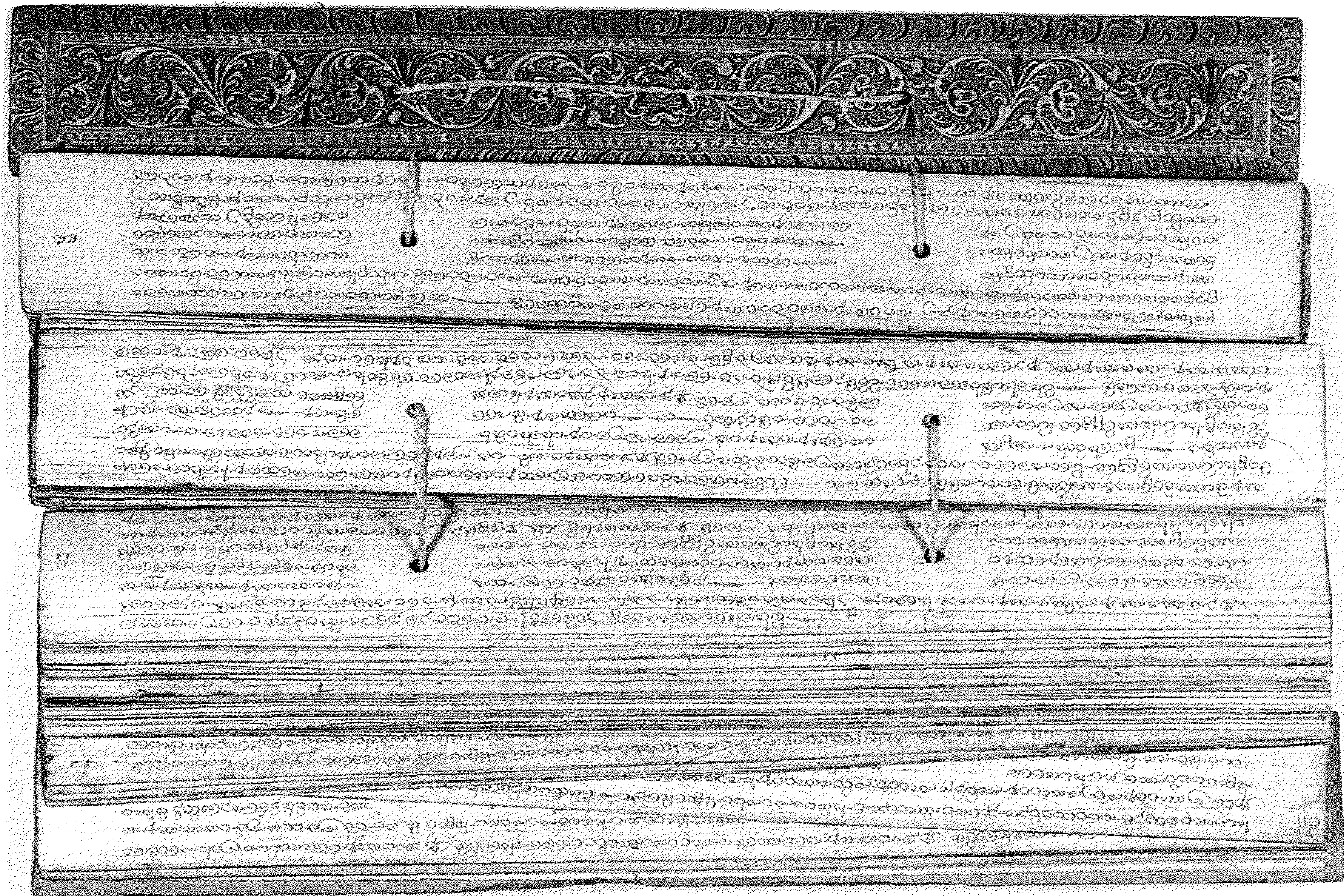
أما في نيبال، فإن الخط السائد هو الديفنجارى، الذي يمكن أن نعثر عليه في صورة معدلة في المخطوطات الحديثة. أما أقدم المخطوطات النيبالية القديمة، فقد استخدمت شكلاً معقدًا و دقيقًا من الخط أسماه الصينيون سيدهام Siddham (أي "الناجح" وهي كلمة تفاؤلية توضع في بداية النصر). وقد أسماها الرحالة الجغرافي العربي البيروني (القرن الحادي عشر الميلادي) سيد هام متركا Siddhāmātṛkā (إن لفظ متركا، الذي يعني الأم أو الجدة كان يطبق على شكل سحري ثم أصبح يطلق على مجموعة من الحروف). هذا النمط من الخط كان واسع الانتشار في كل منطقة شمال الهند في القرن الثامن (شكل 9)، واتسع نطاقه ليشمل قلب أسيا والصين والتبت. وكان يستخدم في بادئ الأمر لكتابة النصوص السنسكريتية ثم استخدم لاحقًا في تدوين اللغات المحلية.

ومن بين سمات الدفنجارى التي نجدها في معظم الخطوط التي أوردناها أعلاه، نجد ميزان ضبط الأسطر الذي يشير نحو اليسار ويليه إلى أسفل العلامة الملائمة لكل حرف. مثل هذا السطر الأفقي العلوي وظيفته هي أنه نوع من عصا القياس (في السنسكريتية، كانت كلمة ماترا تعني أصلاً "مقياس" كما تشير كذلك إلى وحدة موسيقية أو وزنية)، وربما كان هذا ناجمًا عن تكبير النهايات العلوية "لقطبي ميزان الأسطر" بحيث كانت تتجاوز الحدود المقررة للنص من حيث الحجم والكتابة[4] وفي النصوص المكتوبة بخط جميل أو المطبوعة كانت أدوات الضبط هذه تتلامس دون أن تتداخل، ولكن في الأشكال المكتوبة بطريقة سريعة كانت تمثل بمجرد نقطة واحدة تعبر في الغالب عن وحدة قراءة واحدة، وذلك كنتيجة لظواهر التوحيد الصوتي "الربط أو الإدغام" (sandhi) ورغم شيوع هذا الملمح، فأننا نجد به قدرًا من التنوع. ففي خط الأوريا يتطور هذا المعيار إلى شكل مخطاف كبير محدب على شكل مظلة، أما في الخط الجوجاراتي فإنه أغفل وتغاضى عن هذا المقياس. أما في أشكال الكتابات المتصلة بخط النجاري المستخدمة في شمال الهند فإنها قد استغنت عنه أيضًا وذلك في حالة الكياثي على سبيل المثال وهو الخط المستخدم خصيصًا من قبل طائفة "كتبة" (كياثا في السنسكريتية) أو الماهاجاني الذي يستخدمه التجار ورجال المصارف. إن أشكال هذا المقياس تزودنا بمعيار للتمييز بين الأنواع المختلفة للبراهمي من حيث الزمن المسافة.

خطوط الجنوب

إن أنماط الكتابة الثلاثة الرئيسية تتوافق تقريبًا مع الجماعات العرقية الكبرى الدرافيدية وهي: التيلوجو، الكاندارا، والتاميل؛ وقد حدث هذا التخصص في الدوائر الأدبية وتزامن مع الاختلاف اللغوي، ولكن مثل هذه الخطوط كان من الممكن أن تستخدم كذلك لنقل وكتابة السنسكريتية التي كانت تستخدم في كافة الأرجاء كلغة المعرفة الموسوعية ولابد أن نمر على بعض الخطوط التي من بينها النجاري في العصور الحديثة والتي أتت من الشمال.

إن خطوط التيلوجو والكانارا (التي استخدمت في أندرا ابارادش وكاناتاكا بالترتيب) هي خطوط متشابهة ومشتقة من أنماط مستخدمة في نقوش كالوكيا إلى الشرق والغرب من ديكان (من القرن السادس حتى القرن التاسع الميلادي) التي هي امتداد واتصال لنقوش أسرة pallava بالافا الحاكمة من القرن الرابع الميلادي فصاعدًا. وفي خط التيلوجو أصبح



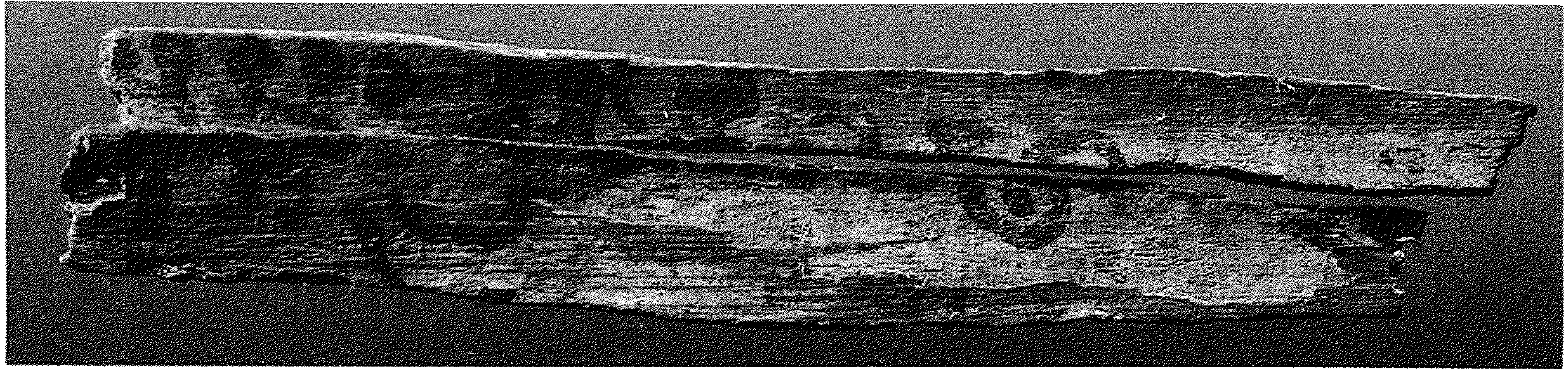
شكل (10) Brahmajālasutta،النص الأول "نص عقدي" وهذه الكلمة = كلمو ستورا بالسنسكريتية 9 من بين نصوص Dīghanijāya. نص بوذي في بالي، معاد صياغته باللغة السنهالية. ويتألف الكتاب من 124 صفحة من سعف النخيل، كل جانب يحتوي على سبعة أسطر. القرن الثامن عشر، الخط السينهالي، مخطوطات بالي رقم 57، المكتبة الوطنية، باريس.

المقياس (*mātrā*) هو القوس المنفرج الزاوية المفتوح عند قمته. إن هذين الشكلين من الخط قد أُستنفذا صورتهما الحالية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

وإذا ما اتجهنا إلى أبعد من ذلك في الجنوب، فإن ممالك التاميل قد طورت أنماط خطوطها بدءًا من أسرة كيرا cera الحاكمة فصاعدًا (أي من القرن الثالث حتى الخامس الميلادي، وكانت مملكتها تشمل كيرالا Kerala). وفي الشرق فقد طوروا جرانتا Grantha (وهي كلمة تعني "الكتاب" في السنسكريتية) والتي تستخدم الآن فقط لكتابة السنسكريتية والتاملية (شكل 2) التي ميزت نفسها عن الجرانتا منذ القرن الثامن الميلادي وتُستخدم الآن فقط لكتابة اللغة التاميلية (تاميل نادو). أما إلى الغرب (كيرالا) فقد استخدموا خطوط مالايام وتولو *malayāḷam* + *tuḷo* ذات الصلة كذلك بخط الجرانتا. إن الأشكال الحديثة للتاميل والجرانتا تعود بتاريخها إلى نفس الفترة التي تنتمي إليها خطوط وكتابات Dekkan ديكان وهناك نمط ثالث يمثله خط *vaṭṭeluttu* "المستدير" (المتصلة الحروف) التي نجد شواهد عليها من القرن الحادي عشر فصاعدًا، وكان هذا الخط يعتبر خطًا عاميًا تم تبسيطه من الكتابة التاميلية الفصحى ولكن الأرجح أن يكون تطورًا منفصلاً مأخوذًا عن أقدم شكل من الكتابة البراهمانية في منطقة التاميل.

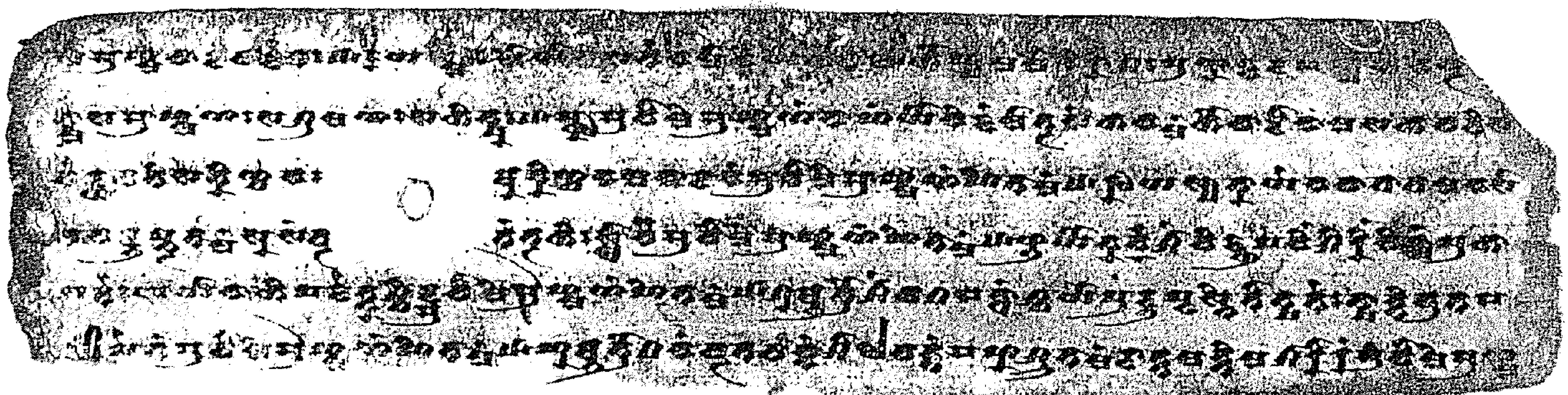
أما في جزيرة سريلانكا، فتتعايش ثلاث لغات رسمية هي: الإنجليزية، التاميلية، والسينهالية، وكل منها تستخدم نظامها الكتابي الخاص بها. السينهالية هي لغة من نمط اللغات الهندو-آرية (وليست من اللغات الدرافيدية) وتكتب بخط يحمل نفس الاسم (شكل 10) وترتبط كتابته بالكتابة grantha القديمة، وإن كانت تستعرض بعض من تطور الخط (في صورة نقاط ثقيلة ورفيعة).

وليس من الممكن هنا حتى ولو على سبيل الإيجاز، أن نتتبع الخطوات التي برز من خلالها التمييز بين أنواع الخط البراهماني. ولكن هناك كتابات مرجعية تزودنا بطريقة أو بأخرى بأمور تفصيلية، جنبًا إلى جنب مع قوائم الحروف (Bühler, 1896, avec un portfolio de

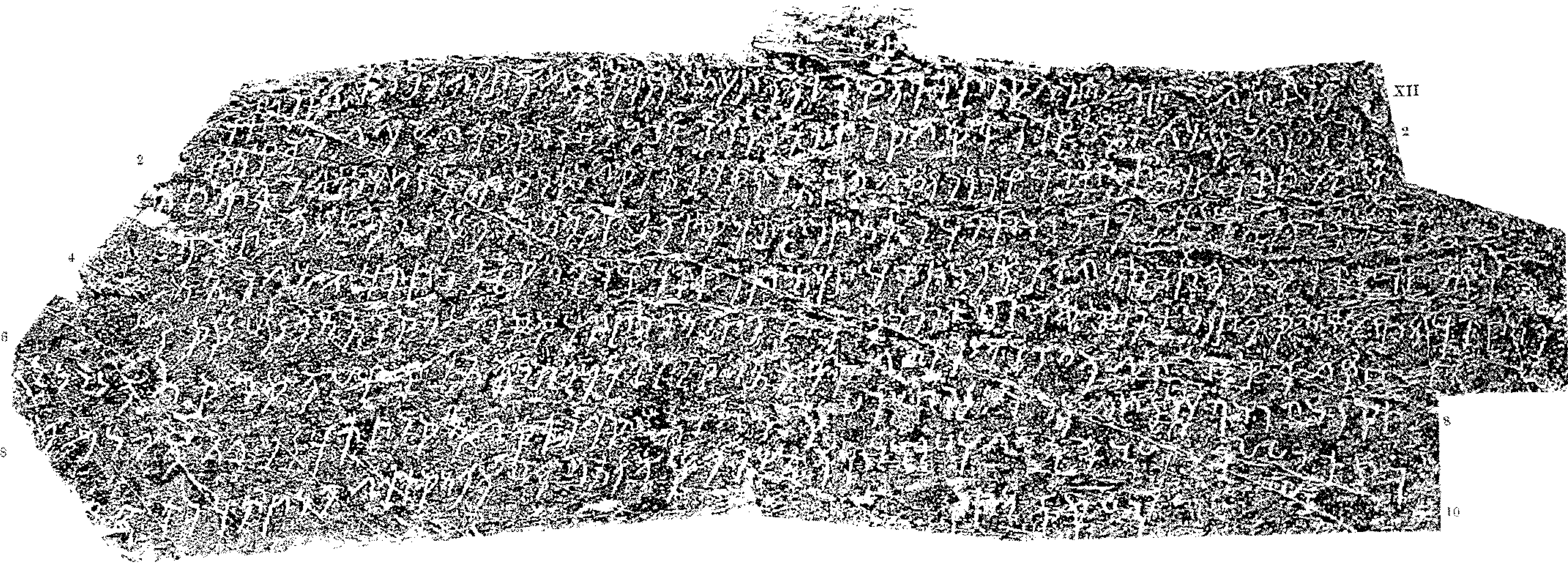


شكل (11) شذرة من صفحة من خشب الحور لمخطوط Udānavarga من منطقة Subshi بالقرب من Kucha. وهناك فتحة مثقوبة على الجانب الأيسر من هذه الصفحات البيضاوية، كما هو الحال في الكتب المدونة على سقف النخيل أو الورق، (على شكل بوثي). أما Udānavarga فهو نص بوذي اللغة السنسكريتية اكتسب شهرة وشعبية واسعة في وسط آسيا وهو عبارة عن مجموعة من المقاطع الشعرية مماثلة لـDhammapada في بالي وهذه النسخة يمكن أن تؤرخ بالفترة بحوالي من القرن السادس إلى الرابع الميلادي. شذرة رقم 5 من Udānavarga على الخشب. مخطوط Pelliot السنسكريتي، المكتبة الوطنية - باريس.

17 Planches; Filliozat, 1953; Dani, 1963; salomon, 1998; P.7- 71; Voir en pqrticulier le tableau de différenciation (du Caractère ṇa dans salomon, 1998, P.33, table 2.4 (وخصوصًا قائمة التمييز بالنسبة للحرف na. وفي الفترة الماورية، بدا هذا الخط متطورًا تمامًا بطريقة موحدة عبر كل أرجاء الهند وكان قد روج له مستشار البلاط الملكي. ويبدو أنه قد ارتقى وتطور على مهل حتى بداية العصر الميلادي. وفي حدود تلك الفترة الزمنية، فإن دعم رؤوس "الأقطاب" في الحروف قد بدأ في الظهور: في المخطوطات المكتوبة بقلم بوص مُحبَر، فإن نقطة انطلاق الحروف كانت تميل أكثر فأكثر إلى أن تكون منطوقة. وكان الشكل الناجم عن ذلك يقلد ويضخم في أشكال النقوش وفي القرون التي تلت هذا النمط فإنها قد أدت إلى أشكال مختلفة من مقياس ضبط الكتابة *mātrā*: النقاط، المثلثات، المربعات، المستطيلات، القضبان، الأقواس ....الخ كما أن اتجاهًا طاغيًا آخر يظهر خلال تلك الفترة: وهو الاتجاه الذي جعل الحروف أكثر تناسقًا وتوازنًا وتكتب كلها بصورة أو بأخرى داخل مساحة رباعية الشكل. وإلى الجنوب، نجد نوعين من الخطوط (من بينهما ذلك النوع المعروف بـ *bhaṭṭiprolu* ويرجع ذلك إلى الموائمات المرتبطة بنقل اللغات الدرافيدية وإحلال بعض العلامات الساكنة). وفوق هذا وذاك فيبدو أنهم قد تخلوا عن ذلك المبدأ الضمني المتصل بتنقيح حرف الألف المتحرك بعد كل ساكن. هذا التطوير، الذي تحاشى الحروف المزدوجة واتجه نحو خط ألفبائي مميز وصارم، لم يتم الأخذ به في تطوير الكتابة البراهمانية الجنوبية وعلى مدى القرون الثلاثة الأولى من العصر الميلادي، فإن الاختلافات الإقليمية في النطق قد زادت أكثر فأكثر، كما عدلت بعض الحروف بصورة نهائية أحيانًا عن طريق قلبها أو عكسها. وكانت الفترة الحرجة والمحورية هي عصر جويتا gupta (من القرن الرابع إلى السادس الميلادي)، التي شهدت الفصل الواضح بين الأشكال الشمالية والجنوبية ودمج التفاوتات الإقليمية في غرب وشرق



شكل (12) صفحة من الورق لمخطوط سنسكريتي من Udānavarga، والمدون بالخط البراهماني في منطق شمال تركستان (من أوائل القرن السابع الميلادي)، وهذا الخط كان واسع الانتشار في مناطق كوشا، أجني، تورفان، وكان يطلق عليه من قبل "خط الجويتا المائل" من منطقة Dunuang في كشل بوثي وبه فتحة في الثلث الأيسر من الورقة وذلك من أجل ربط الأوراق ببعضها البعض وهناك ستة أسطر على وجه الصفحة، كما أن هناك بعض آثار التسطير.مخطوطات Pelliot السنسكريتية ud1، ملف 21 ف، المكتبة الوطنية، باريس.

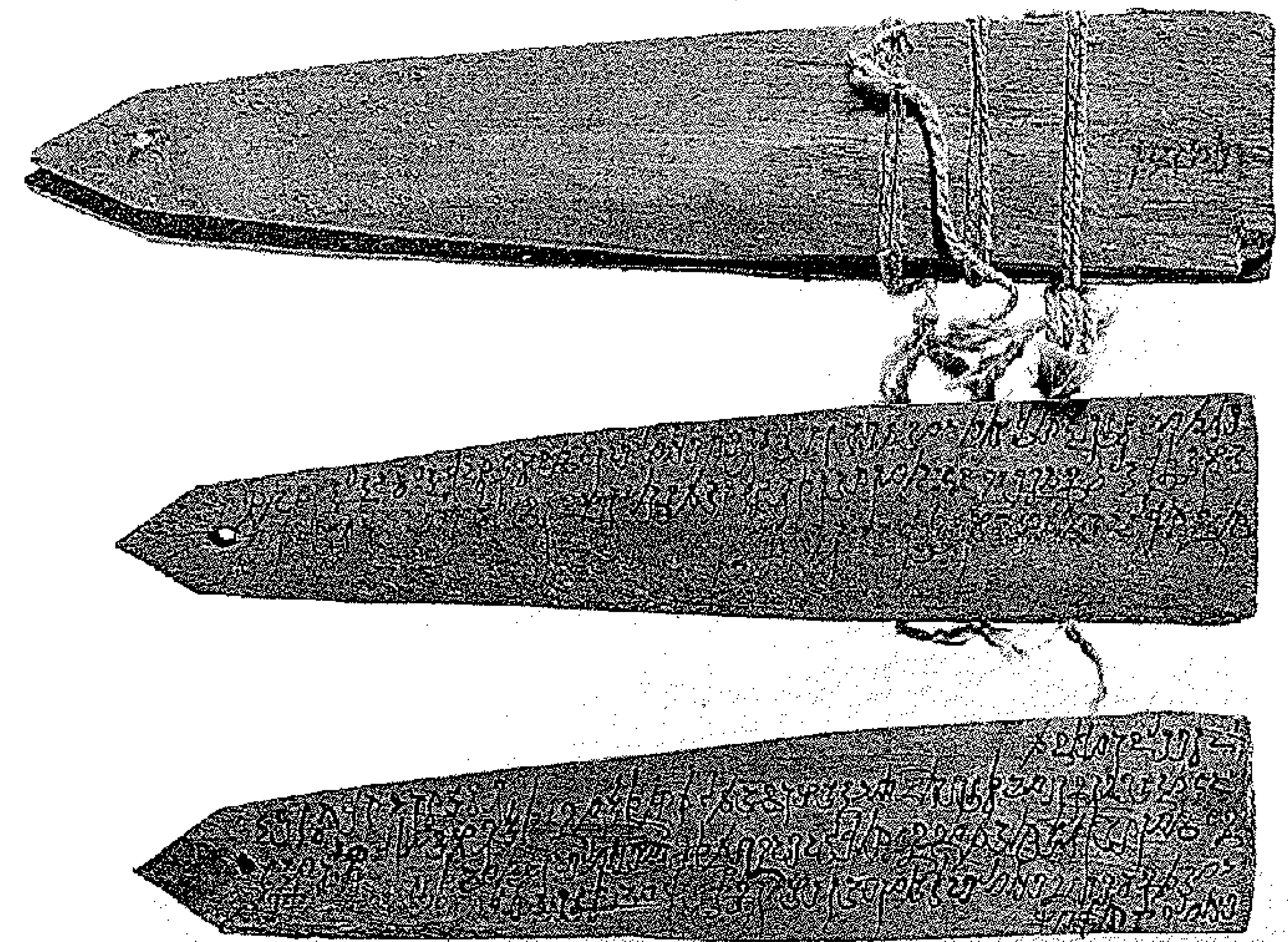


شكل (13) جزء من نقش بالخط الخاروستي على صخرة في منطقة شاهبارغري (مقاطعة بيشاور، على حدود الولاية الشمالية الغربية،باكستان). المرسوم الثاني عشر من مراسيم أزوكا. (حسب مجموعة النقوش الهندية، الجزء الأول [1969]:64)

ووسط الهند. ونحو نهاية القرن السادس الميلادي، تطور وارتقى خط الجويتا gupta في شمال الهند وأصبح خطًا مميزًا هو السيدهام ماتركا *Siddhāmātṛkā* وانتشر مجال استخدامه إلى أجزاء كبيرة من الهند لنقل اللغة السنسكريتية وقد مثل انتشاره سبقًا على انتشار خط النجاري. ويميزه ظهوره بزوايا بنقطة حادة أسفل الركن الأيمن لحروفه. وهناك تركيز شديد على حروف العلة (شكل 9, 22). وخارج الهند فإن نمط كتابة الجويتا استخدم كأساس لخطوط استخدمت في نقل اللغة السنسكريتية (شكل 12. 11). واللغات البوذية في وسط آسيا، في الواحات المحيطة بصحراء تاكلاما كان taklamakan، في منطقة (زينج-يانج الحالية) وذلك حتى الفتح الإسلامي (انظر مؤلف ساندر 1968). وفي القرن الثامن، فإن خط السرادا الأول وطرازه اتخذ شكله في أقصى الشمال الغربي حيث ظل يُمارس في الخطوط التي بقيت ضمن نفس هذا الإطار الإقليمي. وفي الجنوب قامت جماعتان إحداهما في ديكان Dekkan والأخرى في شبه جزيرة التاميل. وبدءًا من عام 1000 ميلادية فصاعدًا اتخذت خطوط الجماعات المختلفة أشكالها الحديثة وأخيرًا فإن الخطوط الهندية إلى الجنوب شرق أسيا خلال القرون الأولى من العصر المسيحي، على الأغلب في طرز وأساليب ترتكز على أشكال جنوبية خصوصًا خط الجرانتا grantha من الفترة المبكرة من أسر بالافا pallava الحاكمة. ويمكن التمييز بين الاختلافات والتنوعات المحلية من خلال الطرق المختلفة التي تطورت من خلالها نقاطها المنحنية. ولقد استخدمت لنقل السنسكريتية ولغات الشعوب المناطق المحلية.

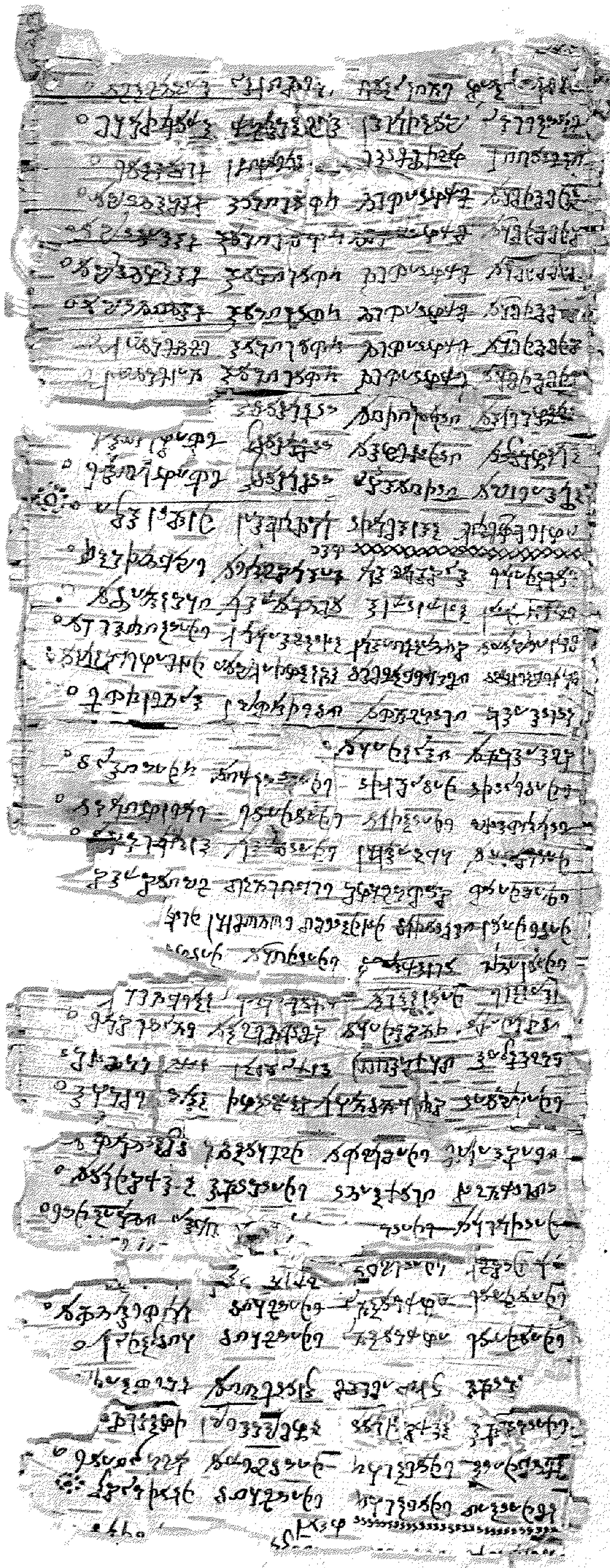
المنافسة المحدودة من جانب الخط الخاروستي

هناك خط أخر مختلف تمامًا عن البراهماني ويكتب من اليمين إلى اليسار وقد عُثر عليه ضمن نقوش أزوكا. الفارق في الاستخدام بين هذين الخطين هو بوضوح فارق إقليمي: فالخاروستي كان قاصرًا على المراسيم المنقوشة على الصخور في أقصى الشمال الغربي (شكل 13)، في حين انتشر الخط البراهماني عبر كافة أرجاء الإمبراطورية الماورية. والمنطقة التي استخدم فيها منذ البداية كانت قندهار القديمة، التي كانت تمتد عبر منطقة مثلثة الشكل على جانبي الحدود بين أفغانستان وباكستان الحالية وتشمل باميان إلى الغرب وجلجيت وتاكسيلا إلى الشرق. هذا الخط ارتبط على هذا النحو، من خلال نقوش أزوكا، بلغة البراكريت بالشمال الغربي التي كان يتم الحديث بها في هذه المنطقة، والتي اقترح العلماء المحدثون لها اسم القندهارية. هذه اللغة تختلف عن كافة اللغات البراكريتية-إذ إن الأخيرة لغات عامية مشتقة من الهندو -آرية القديمة- وذلك بسبب بعض الملامح العديدة المرتبطة باللهجات والتي تعزلها عن بقية وسط الهند. وقد بقى خط الخاروستي هو الخط الرئيسي لمنطقة الشمال الغربي من شبه القارة، وظل متركزًا في ظل إمبراطوريات متعاقبة في منطقة قندهار وذلك عبر قرون من السيادة الأجنبية (الهندية الإغريقية، الهندية الاسكيثية، الهندو، بارثية،..الخ)، والتي أعقبت الإمبراطورية الماورية. وبفضل التوسع السياسي، فقد انتشر استخدامه في المناطق المجاورة (شمال الهند وباكتيريا)، ولا سيما تحت حكم الإمبراطورية الخوسية. وخلال هذه الفترة، أصبحت قندهار تحت حماية الحكام الأجانب "البرابرة" مركزًا مهمًا للترويج للديانة البوذية. ولقد قامت الجماعات البوذية بتجميع ونسخ النصوص المكتوبة بالقندهارية والمنقولة بالخط الخاروستي حتى أن هذا الخط اقترن بانتشار البوذية في اتجاه آسيا الوسطى وفي حوض التاريم (زينج يانج الحالية)، وحتى في الصين. أما في الهند نفسها فقد توقف استعمالها حوالي عام 400 ميلادية على أقصى تقدير، وفي وسط آسيا بعد القرن السابع الميلادي وهو العصر التي كانت لا تزال هناك شواهد منه من خلال الألواح الخشبية من منطقة كوشان. إن انحصار هذا الخط



شكل (14) ألواح من شجر الحور من منطقة نيا (القرن الثالث الميلادي)، وعليها نص كُتب بصورة مختصرة بالخط الخاروستي. وقد رُبطت هذه الألواح بعضها ببعض وقد تم التأكيد على سرية الوثيقة بأكملها عن طريق ختمها بختم معهد آثار زينج-يانج، أوجور، منطقة الحكم الذاتي (يورمكي)، الصين.

وتدهوره في الهند من القرن الثالث الميلادي فصاعدًا كان يعزى إلى انتقال السلطة السياسية من الشمال إلى الشرق، بعد نهاية الإمبراطورية الكوشية. ولعدة قرون، ظل الخط الخاروستي معروفًا من خلال وثائق علمانية ودينية، وتؤكد سلسلة متصلة من الاكتشافات الأثرية أنه كان في غاية الأهمية خلال القرون السابقة واللاحقة على بدايات العصر المسيحي. وفضلاً عن النقوش على العملات (التي كانت في الأغلب تكتب بخطوط عديدة)، فإنه يبرز في نقوش النذور على صناديق الدفن، وعلى النقوش الحائطية وكذلك على أشياء أخرى مرتبطة بالحضارة البوذية في تلك المنطقة. ولقد قدر للخاروستي أن يعقب الخط القندهاري كلغة عالمية للمبادلات التجارية والدينية. وحوالي القرن الثالث الميلادي، كتبت العديد من الوثائق الاقتصادية والإدارية من مملكة شانشان (كرورانيا) –على التخوم الجنوبية لحوض التاريم، بين منطقتي خوتان ولولان)– بالخط الخاروستي على الأخشاب أو الجلود وتنقل الكتابة القندهارية المتأثرة جزئيًا باللغة المحلية (شكل 14). كما كان الخط الخاروستي كذلك الوسيط في الاستخدام الأدبي للقندهارية في نصوص بوذية. إن الدور



شكل (15) قسم من لفافة من لـDharmapada (مقتطفات من القانون = Dhammapada من منطقة بالي) من خوتان، والنص البوذي بالقندهارية بالخط الخاروستي. الأوراق المصنوعة من لحاء شجر القضبان قد خيطت بعضها مع بعض من جهة الهوامش وأسطر الكتابة موازية للقسم الأسفل وليست مرتبة في أعمدة رأسية موازية لسطر التالي في ثني وفك اللفافة. مخطوطات بالي رقم 715أ، المكتبة الوطنية، باريس.

الذي لعبته القندهارية في تطور الخطوط في البوذية يتجلى من خلال الترجمات الأولى لنصوص بوذية إلى اللغة الصينية، كما تجلى من خلال توثيق مخطوطات نسخت على أوراق من لحاء شجر القضبان: وهناك مكتشفات حديثة أضافت إلى Dharmapada (مجموعة أبيات شعرية بوذية) التي أعيدت من منطقة خوتان عام 1892 على يد بعثة de Rhins Dutreuil (شكل 15)، وربما يعود تاريخها إلى القرن الثاني الميلادي (انظر Salomon 1999). هذه المخطوطات من مدرسة دارموجوبتاكا البوذية هي لنصوص طويلة في صورة لفافات ربما تأثرت بالأنماط الهلينستية.

إن اسم خاروستي هو مصطلح مطاط، وكان مثارًا لتفسيرات عديدة: وبالإضافة إلى صيغة خاروستي نجد كذلك أشكالاً أخرى للكلمة *kharoṣṭī- kharoṣṭrī-kharoṣṭrī*. وهي تمثل الخط الثاني المذكور في قائمة الخطوط الأربعة وستين لـlalitavistara (القسم الأول)، ولقد اكتسب الاسم اعترافًا في أدبيات الخطوط القديمة على أنه الخط المستخدم في الوثائق في منطقة براكريت من الشمال الغربي. وتظهر أشكال وحروف مختلفة في نصوص بوذية ولكن لا يمكن إعادة صياغة الشكل الأصلي بدقة وثقة. ربما كانت حالة من حالات إضفاء الصبغة السنسكريتية (قارن خاروثا، التي تعني شفة الحمار، وخاروترا التي تعني حمار (و) جمل، وخارابوستا التي تعني جلد الحمار) على اسم مكان أو شخص لم يكن على الأرجح هندو–آري. إن ارتباطه بالكلمة السنسكريتية الخارا (التي تعني حمار) هو مجرد اشتقاق شعبي. أما ارتباطها باسم الملك الهندوسكيثي خاروستا، وهو حاكم مهم إلى حد كبير (في نهاية القرن الأول الميلادي) ويظهر على العملات والنقوش المهداة إلى أسد ماثورا، فهو ربط معقول، وأقدم صيغة للكلمة على هذا النحو يمكن أن تكون خاروستي. ولذلك فان هذه التسمية لابد أنها كانت متأخرة بكثير عن نقوش أزوكا. وعلى النقيض من الخط البراهماني، فإن الخط الخاروستي يستعرض المظهر المتصل لخط كتب بالحبر وبقلم من البوص. أما النقاط المميزة للحروف فتميل إلى أن تكون في موضعها فوق الحروف وليس أسفل الحروف كما هي الحال في البراهماني.

لقد كان من السهل أن ينتشر الخط الخاروستي خارج حدوده الأصلية لأنه ظل بسيطًا وشعبيًا إلى حد ما. وهو يحتفظ بسمات ومميزات الخط السريع الذي تطور ليستخدم في التجارة والإدارة. وقد كان هجاؤه غير دقيق ولكن الخاروستي تم تكييفه ليتعامل مع نقل الحروف الساكنة الناجمة عن تغيرات صوتية، وكذلك الاختلافات الإقليمية العديدة في الكتابة القندهارية. كما استخدم في فترة متأخرة نسبيًا (القرنان الثاني والثالث للميلاد) لنقل نصوص بوذية في كتابة قندهارية ذات صبغة سنسكريتية، بل حتى لنقل نصوص سنسكريتية. ورغم ذلك، فلم يكن بوسع خاروستي أن يقاوم لفترة طويلة الصبغة السنسكريتية المتنامية في الأدب البوذي، والتي كان الخط البراهماني بالنسبة لها وسيطًا أكثر دقة وأكثر ثباتًا وذلك من واقع منظوره الكتابي.

3- النظام العام لخطوط الهند القديمة

إن الكتابتين الهنديتين الرئيسيتين وهما البراهمانية "بإشتقاقتها" والخاروستي تستعرضان تركيبًا شائعًا ونظاميًا. فكل رمز كتابي بسيط يمثل مقطعًا: إما قسمًا له حرف علة (حرف متحرك، أو حرفان متحركان متلازمان)، أو واحدًا أو أكثر من الحروف الساكنة التي يعقبها حرف متحرك (قصير) /a/ وهذا الحرف المتحرك دائمًا ما يقع في النهاية، وليس سمة مقطعية لنقل الترتيب الذي ينتهي بحرف ساكن. إن مصطلح Aksara ومعناه المقطع، يشير إلى قسم صوتي من تلك السلسلة من الحديث وسمتها المقابلة. وقد كان المقطع وحدة أولية ميزها علماء اللغة والصوتيات الأوائل من خلال عملهم على النصوص الشفهية للتراتيل الفيدية، وكان الوزن الكمي لها يقوم على عدد المقاطع والتبادل ما بين المقاطع الطويلة والقصيرة. وقد تشرب المصطلح منذ البداية بجلال صوفي لا ينفصل عن انعكاسه على الكلمة المنطوقة: فمصطلح a-aksara هو اشتقاق مبدوء ببادئة سلبية من الجذر ksar (الذي يعني يتدفق، ينطلق بعيدًا) وبذلك يكون معنى الكلمة مع البادئة السلبية حرفيًا "يذهب بعيدًا"، وعليه يكون معناها "ذلك القسم من الحديث [الذي لا يفنى]، أو عنصر أولي "من المقطوعة الشعرية، وبالتبعية، كل ما ينطق. هذا المفهوم كان له جذور عميقة في الحس اللغوي وفي التحليل النحوي وامتد إلى الصياغة المحكمة للنظام الكتابي. هذا النظام بوحداته المقطعية يضفي قوة على مكان المقاطع التي تبدأ بحرف صامت: ففي كل علامة فإن العنصر الصامت أو الساكن (c) يشكل الجزء الجوهري، أما الحرف المتحرك (القصير) /a/ فإنه يرد ضمنًا، دون أن يعبر عنه بصورة مستقلة. إن عدم التصريح بحرف العلة المتحرك في مقاطع النمط ca يماثل تردده المرتفع في اللغة: وفي واقع الأمر، فمن خلال الحسابات تبين أن هذا الحرف المتحرك يشكل في الأغلب خمس السجل الكتابي في الهندو–آرية. ويعبر عن حروف العلة المتحركة الأخرى بعلامات إعرابية أو نحوية تضاف إلى الحرف الأساسي (شكل 16). إن الكتابة التقليدية للأثيوبية (الجعز) تلجأ إلى عملية مماثلة. إن المبدأ الأساسي في النظام الهندي يؤدي إلى وجود ضرورة لسلسلة من الحروف الخاصة لتدوين المقاطع، تتألف من حرف متحرك (V) أو مقطع علّى صائتي، والذي يقع في الأساس في بداية الكلمة، هذه العلامات تشكل كافة التقسيمات العليّة التي تحتوي على مقطع –وعليه فإنها تضم حرفين متحركين متتاليين فضلاً عن حروف متحركة ذات صوت واحد. إن الحروف العلِّية (الصائتية) الخالصة التي تبدو موازية لمثيلاتها في الأبجدية اليونانية. تستخدم لسد ثغرة في النظام وليس لها ذات الوضع الذي للحروف المتحركة في كتابة هجائية دقيقة. وهناك تعقيد آخر ينجم عن مبدأ Aksara يتمثل في تدوين أو نقل مجموعات من السواكن والسواكن النهائية لسياق ما. فكل مجموعة من الحروف الساكنة تُمثل كتابة بحرف ساكن مزدوج؛ في هذه العلامة فإن العناصر الساكنة قد فرضت في الأصل بصورة بسيطة على حروف للتمييز بينها دون أي تغيير في صياغتها وفي أشكالها المستقلة. وبمرور الوقت تعرضت لتعديلات مهمة بصورة أو بأخرى، وهذا جعل من الضروري تعلم الحروف المزدوجة ذات الخصوصية الشائعة جدًا في الكتابات المنحدرة

من الخط البراهماني. أما في الخط الخاروستي فإن الحروف المزدوجة الساكنة أقل بكثير لأن أشكال الكلام التي كانت تنقلها أدخلت تبسيطات في مجموعات الأصوات الساكنة الهندو-آرية القديمة التي ظلت باقية على النقيض من ذلك في السنسكريتية. وهكذا فإن الخاروستي أقل تعقيدًا من الناحية الكتابية من البراهماني وقد يعكس مرحلة أكثر بدائية من نظام الاكسارا الكتابي. ففي الحرف الساكن المزدوج TWA فإن الحروف ta va، متصلة وممتزجة، وهذا الامتزاج أو الاتصال يجلب معه إضغام حرف العلة /a/ الكامن في الرمز الأول. وتكون النتيجة سياقًا يشتمل على حرفين ساكنين وحرف متحرك قصير /a/، وهو ما يعد اكسارا "مقطع بسيط" رغم أنه معقد كتابيًا. إن الرمز العلوي أو الأمامي للساكن المزدوج يجب أن يقرأ أولاً، حتى في الخط الخاروستي، الذي يكتب رغم ذلك من اليمين إلى اليسار. وفي البراهماني مثلما هو في الخاروستي فإن حرف /r/ غير الاحتكاكي في مجموعة من الحروف مثل (rca, cra) يعطي تدوينًا وكتابة خاصة. فالحروف المزدوجة الساكنة في البراهماني يمكن أن تنقل مجموعات من الحروف الساكنة تصل إلى ثلاثة حروف ويطلق عليها في نظام (المقطعي الهندي البسيط) ماتركا (mātrkā) أي (الأمهات) لأنها تجعل من الممكن إنتاج حروف أخرى من خلال إضافة علامات ثانوية تمثل سمة لحروف العلة (مثل طوله،رمزه الإعرابي المميَز لحرف العلة الطويل هي تعديل للعلامة الإعرابية لحرف العلة المماثل القصير)، أو حرف علة غير /a/ بعد حرف ساكن (على سبيل المثال ki بدلاً من ka)، أو غياب حرف العلة بعد حرف ساكن. إن الحرف الساكن الأحادي -أي ذلك الذي لا يعقبه حرف علة قصير /a/- ينقل عبر إضافة حرف ثانوي، يطلق عليه virama (أي حرف الوقف) إلى اكسارا (المقطع) إن استبعاد حرف العلة /a/ المتضمن في المقطع يشار إليه بوضع نقطة مائلة تحت الحرف الساكن أو ببساطة شديدة من خلال وضع الرمز بصورة خفيفة

क का कि की कु कू कृ

के कै को कौ कं कः

شكل (16) نموذج من إضفاء علامات التعليل والحركة والتعديلات في الاكسوراكا. وسياق الترتيب هو *ka, kā, ki, kī, ku, kū, kṛ, ke, kai, ko, kau, kaṃ* بـ *anusvāra,kaḥ* ومعها visarga.

تحت السطر. وهذا يحدث عندما يقطع الحرف الساكن كنهاية مطلقة دونما ارتباط ببداية الكلمة التالية كما يحدث عند نهاية الجملة أو سطر من الشعب كما يستخدم الviramal (أو حرف الوقف) ولكن نادرة للفصل كحرف مزدوج ساكن في الخط البراهماني. وبعيدًا عن مثل هذا الوضع الاستثنائي فإن الviramal أي حرف الوقف يستخدم بطريقة متزامنة كعلامة مميزة للمقطع وكذلك كعلامة من علامات الترقيم، إذ إن الحرف الساكن عادة ما يتبعه وقفة عندما يقع حرفًا نهائيًا مطلقًا.

إن النظام الهندي في الكتابة نادرًا ما يتوافق مع النظام الترتيبي المعتاد للكتابات الصوتية، وهو ما يخلق تمييزًا صارمًا بين نظام المقاطع وبين الأبجدية وتعتبر الأخيرة وكأنها تمثل "تقدمًا" على الأولى. ويمكن للمرء القول بأن هذا النظام يتضمن مميزات نظام المقاطع أو نظام الألفبائية. في الحقيقة، فإن الأمر الأكثر واقعية هو تمثيل اللغة أكثر من تمثيل الأبجدية لأن كل حرف يمثل جزءًا يمكن نطقه من سلسلة الحديث. وليس هناك تمثيل للحروف الساكنة المنعزلة (c)، والتي لا ينطلق بمعزل عن حروف أخرى في معظم الأحوال. ففي اللغة المنطوقة، فإن الحرف الانسدادي يسمع فقط إذا ما أعقبه (cv) أو سبقه (vc) حرف علة. ورغم ذلك فقد أحرز بالفعل تقدمًا في التحليل الفونولوجي (بعد مستوى المقطع)، ونظام الكتابة للخط البراهماني مثله مثل الخط الخاروستي يحمل الدليل على هذا. إن العناصر المكتوبة للمقطع تتميز عن بعضها البعض كتابة. ويمكن الحصول على أحرف علة غير /a/ عبر إضافة علامة مميزة للحرف الأساسي. ولكن هذه الإضافة الكتابية توازي الإبدال الصوتي، وفقًا لعملية يصفها النحويون الهنود الذين اقتربوا بصورة ملموسة ومؤثرة من المفهوم البنائي "الثنائي الأدنى". وفي الخط البراهماني القديم، أمكن الحصول على تعديل لحروف العلة عبر إضافة نمط بصورة أو بأخرى لحرف العلة المستخدمة للحرف الأول المطلق (ke= k(a)+e). وبمرور الوقت، فقد التعديل العلامات المميزة للمقطع أكسارا كل تشابه مع الشكل المكتوب لحرف العلة المستقل. إن عدم تدوين الحرف النهائي a في مقطع حل محله على هذا النحو حرف علِّي (صائتي) آخر. وفق ذلك، فإن النظام قد حل إشكالية نقل أو تدوين مجموعات من الحروف الساكنة بطريقة أبسط من نظم كتابية مقطعية أخرى. دعنا نأخذ على سبيل المثال، حرفًا أوليًا أو نهائيًا sto. ففي النظم الكتابية المقطعية الصارمة، ينقل بصورة ناقصة st-to (قارن الكتابة الخطية الثانية)، أو vs-to في نظام يتضمن علامات لنقل سياقات ذات حرف ساكن في نهايتها(vc أو cvc). إن المنهج الهندي يتألف من إعادة sto إلى شكلها المبسط sta، وهذا الشكل نفسه ناتج عن s(a)+ta. وعليه فإن النظام يفترض مسبقًا تحليلاً لسلسلة من الحديث في صورة اصطلاحات تعبر عن الحروف الساكنة والحروف المتحركة. إن هذا الشكل الكتابي مقطعي في صورته ولكنه أبجدي في مبادئه:أي أنه يتألف من حروف أبجدية مع نقل أو تدوين (مع النقل الضمني) لحرف العلة الداخلي /a/ ولذا ربما كان مشتقًا أو متوائمًا مع أبجدية قائمة على الحروف الساكنة، هذا إذا ما أقر المرء نظرية الاقتراض (اللغوي) (انظر الفصل الرابع).

إن نظام الحروف يماثل نظام الفونيمات -وإن كانت هناك سمة بارزة

अ आ इ ई उ ऊ

ऋ ॠ ऌ ए ऐ ओ औ

क ख ग घ ङ

च छ ज झ ञ

ट ठ ड ढ ण

त थ द ध न

प फ ब भ म

य र ल व श ष स ह

شكل (17) قائمة بحروف الدفنجاري في كتاب مدرسي مقرر. وتُظهر الأعداد نظام حركة القلم في كتابة الحروف كما ينبغي أن تُكتب. وعادة ما يُكتب الخط الأفقي في النهاية. من كتاب Judith M. Tyberg, First lessons in Sanskrit Grammers and Reading، دروس أولية في النحو والقراءة السنسكريتية (لوس أنجلوس، مركز الثقافات الشرقية-الغربية 1964) ص 4-5.

تفصله عن تتابع الحروف في الكتابات الأبجدية. إن أوفى تمثيل لهذا النظام يرد إلينا في قواعد النحو الخاصة السنسكريتية الكلاسيكية التي تماثلها حروف ورموز النجاري Nagari (المشتقة من البراهماني) (شكل 17). فهي تتألف من 46 فونيمًا (varna) مرتبة في سياق منطقي، وهي تتلى بهذا الترتيب من جانب الطلاب على صفحة في شكل قائمة منطقية.إن هذا الترتيب للحروف يعكس تصنيفًا للأصوات يعود تاريخه إلى الفترة الفيدية-أو على وجه أدق تعود، إلى فترة المباحث الصوتية التي دونت لكي ترسي نظام نطق سليم للفيدا ويفتح هذا السجل بتسعة من الحروف المتحركة (وكل حرف قصير منها يعقبه مماثله الطويل) ويتلو ذلك أربع ثنائيات متحركة من الحروف a, ā, *i*, ī, *u*, ū, *ṛ*, *ṝ*, *ḷ* (والاثنان الأخيران لا يقعان مطلقًا في مستهل الكلمة؛ والبديل الطويل للحرف المتحرك غير الاحتكاكي ليس له من وجود إلا بشكل نظري) *e, ai, o, au* (وهي ثنائيات متحركة تصنف وفقًا للنغمة:[aw] *> o وe [ay]*> هي حروف متحركة طويلة تنتج عن نطق الثنائيات المتحركة في صورة أحاديات متحركة مع عنصر أولي مختصر، وبعد ذلك تأتي الصوامت ويأتي في مستهلها الخمسة والعشرون حرفًا الانسدادية، والتي تصنف على أنها "المجموعات الخمس للخماسيات" وكل "مجموعة" (فارجا varga) يتوافق مع نقطة في النطق، متدرجة من الخلف إلى الأمام من القناة الحلقية الفمية: الحروف الحلقية، الحروف السقفية (تلفظ من سقف الحنك)،الحروف الإرتدادية cérébrales، الحروف السنية وحروف الشفاه. إن عمل حصر لكل مجموعة يتبع الطريقة المميزة لنطقها وفقًا لصلاتها الفونولوجية:الأصوات المهموسة البسيطة [-مجهورة-هوائية]، مهموسة هوائية [-مجهورة+هوائية]، مجهورة بسيطة [+مجهورة-هوائية]، أو مجهورة هوائية [+مجهورة+هوائية]، ومنتهية بحرف أنفي وهي المتعارضة سلبًا بالفونيمات الأربعة السابقة. وهكذا فإن القائمة تكون على النحو التالي *Ka, Kha, ga; gha, na; Ca; Cha, ja, jha, ña, Ta, Tha, da, dha, ṇa, Tha, da, dha; na; pa; pha; bq, bha; ma.* أما الحروف الانسدادية التي يطلق عليها اصطلاحيًا الحروف الهوائية aspirées فدائمًا ما تميزها علامة واحدة، تطابق الحقيقة الصوتية. وفي المقام الثاني تأتي الحروف الأربعة نصف -متحركة، والتي تعرف في السنسكريتية بـ antahsthā أي (الحروف الوسيطة) وذلك بسبب نطقها الاحتكاكي ذي الإغلاق الأصغر من إغلاق الحروف الانسدادية ya,ra,la,va. وسوف يلاحظ أن هذا الترتيب مختلف عن الترتيب المتوقع حسب حروف العلة المقابلة (I,u,ṛ,ḷ) التي ينبغي أن تكون ya,va,ra,la*. وفي المقام الثالث تأتي الحروف الثلاثية ذات الصفير (المهموسة) والحرف الهوائي والتي تشكل مع بعضها مجموعة "الأحرف الاحتكاكية" (ūsman):śa [من سقف الحلق]، sa [إرتدادية]، sa [سنية]، ha [الهوائي اللساني المجهور]. كما تحتوي الأبجدية على علامتين إضافيتين تتطابقان مع أصوات إضافية: فهناك نقطة تلاحظ فوق الحرف تشير إلى النطق الأفقي لحرف العلة السابق وهو ما يعرف بـ anusvara (والتي تنقل *ṃ* أو ṁ) والتي تشكل m anunāsika شكلاً آخر نادرًا لها؛ أما حين تضاف نقطتان فإنهما تشيران إلى visarga (الهروب) (وتنقل h-) ويقصد منها صوت هوائي مهموس في نهاية الكلمة يعقبه دوي لنغمة لحرف العلة السابق. وفي قوائم بعينها فإن المقاطع أو التقاسيم am ah تبرز بعد حروف العلة، وحروف العلة الثنائية كما لو كانت تشكل تعديلات لنظام حرف العلة الأساسي [a]. إن الرمز الساكن الأخير وهو الحرف الهوائي ha يتلوه أحيانًا الحرف الثنائي الساكن ksa الذي يمثل سياقًا شائعًا ومألوفًا بدرجة كبيرة في السنسكريتية.هذه البدائل المتنوعة في الأبجدية الأساسية، لها قاسم مشترك يتمثل في

ترديد الرموز الكتابية وليس الفونيمات الأصلية. في الحقيقة قد يكون ممكنًا نطق الفونيمات المتصلة (مثل أنصاف الحروف المتحركة والحروف الاحتكاكية) دون أن نجعلها تتلو حرف العلة /a/. وهنا يلاحظ المرء حركة على الجانبين بين الحديث والكتابة. إن الأسس الفونولوجية لمحتوى قائمة الأصوات قد حسنت بكل تأكيد تطور نظام كتابي مبني على المقطع وتحليله في صورة حرف علة + حرف ساكن. ولكن من المحتمل أن النقل المرئي الكتابي قد أثر على التدريس الشفهي للأصوات: فالقراءة تندمج في التلاوة والترديد، وتلعب دورًا أقل. ويمكن أن تختصر القائمة (على سبيل المثال، من خلال التغاضي عن الحروف الطويلة) ويمكن أن تُوَسَع (عبر الإشارة إلى إعطاء حروف العلة السمة الأنفية أو عبر حصر كافة حروف العلة أو الحروف الساكنة الممكنة). إن النظرية المرتبطة باللغة تبدأ بقائمة مرتبة من فونيمات اللغة: في الواقع فإن "تصنيفًا للحــروف" (aksara-samāmnāya) قد سبق قواعد النحو عند بانيني Panini. ولكن هذه الأبجدية الخاصة التي قدر لها أن تحفظ عن ظهر قلب تكثف كافة أصوات اللغة إلى أربع عشرة مجموعة من الحروف طبقًا لنظام أوحت به القواعد النحوية كما أوحى به اللجوء إلى نظام يرجع سلسلة من الأصوات من واقع مميزاتها (صفاتها المميزة) الساكنة الموضوعة في القائمة. هذه العلامات المميزة تماثل وتشبه العلامات الحدية التي تسمح للنحويين باقتباس—في عملية "تكثيف" (pratyāhāra) كافة الوحدات في مجموعة من خلال استخدام مقطع المصطلح الأولي متبوعًا بالعلامة المميزة النهائية للمجموعة. إن أبجدية بانيني Panini تدخل مثل هذه التعديلات على الأبجدية الصوتية الخالصة وذلك عبر القلب والتكرار.

وبعيدًا عن هذه الأبجدية "العقلانية" التي رُتِبَت وفقًا لسمات نطقية، وعكست بصورة كاملة كتابات من النمط البراهماني فلربما وجدت تصنيفات لحروف عكست اهتمامات أخرى. وهناك مثال شهير وصلنا من خلال علم المقاطع أُطلق عليه "arapacana" وهو مسمى نابع من حروفه الأولى a-ra-pa-ca-na. هذا الترتيب المقطعي عُرف من خلال العديد من نصوص البوذية المكتوبة بالسنسكريتية ولغات أخرى (لغة التبت واللغة الصينية)، بل حتى من خلال التماثيل (شكل 6). على النقيض من النظام السنسكريتي فإنها ليست قائمة كاملة بالأصوات وفقًا لترتيبها الفونولوجي: ففي قائمة المقاطع الاثنين والأربعين فإن كثيرًا من المقاطع "Aksara" في المقاطع الكهنوتية مفقودة، في حين تحتوي على اثنى عشر مقطعًا مصاغة على صورة cca (مثل ksa , jña, sta، الخ)، والتي لا يمكن تبرير إقحام أو إظهار نظام التمثيل فيها على أسس صوتية. وفوق ذلك فإن الحرف المتحرك الوحيد المُسَجل هو /a/ واعتباره الرمز الأول في المقاطع. وقد تم إبرازه وتصويره بصفة خاصة على قواعد النقوش، على أن هذه المقطعية قد صيغت في بداية العصر المسيحي في منطقة قندهار استنادًا على الخط الخاروستي (انظر Salomon,1990)، كما تم إيضاح أنها قد نقلت مقاطع الكتابة البراكريتية المحلية. إن ترتيب المقاطع ليس ترتيبًا صوتيًا ولا هو يعكس الترتيب المتوقع a-ba-ga-da) من نموذج ساميٍّ (انظر القسم الرابع) للخاروستي. وحتى الآن فإن الافتراض الأكثر احتمالاً هو أن انتقاد وترتيب هذه المقاطع يعكس في الأساس عملية تنشيط للذاكرة تستند على مبدأ التقاطع: إذ كانت المقاطع تبدأ أولى الكلمات (الكلمات المحورية) للأقسام (الأشعار أو الفقرات) لنص بوذي يعتبر نصًا أساسيًا: ومن أجل استظهار واسترجاع محتوى وترتيب النص كانت تُعَلَم الكلمات بنظام محدد ثم كانت هذه الكلمات تقسم مقاطعها الأولية. وهكذا فإن نظام المقاطع arapacana ربما كان ناجمًا عن تطبيق كلمة التكثيف التي كانت شائعة للغاية في الهند التي كانت تستند في هذه الحالة على مجموعة من كتب النصوص التي سبق تقسيمها إلى أجزاء محددة مع الاحتفاظ بإدراك ومعرفة سياقها المنطقي.

4- ما قبل التاريخ ومشكلات الأصالة

لقد اكتشف العالم الهندي الكتابة بعد حضارات الشرق الأوسط القديمة بوقت قصير وذلك خلال الفترة قبل الفيدية (أي فترة حضارة نهر الإندوس) بين 2600–1800 قبل الميلاد. هذه الحضارة المدنية ذات الصلات التجارية بالشرق الأوسط ووسط آسيا لم تترك أثرًا في نصوص التراتيل الفيدية التي ألفها الشعراء المحليون لقبائل "Ar(i)ya" (وذلك حسب الاسم الذي أطلقوه هم على أنفسهم والذي ظل محتفظًا به في صيغة ārya في السنسكريتية) والذين كانت لغتهم تنتمي إلى الفرع الهندو–إيراني من بين عائلة العائلات الهندو–أوربية. هؤلاء السكان استقروا في البنجاب وهي بلد الأنهار السبعة والتي كانت في حقيقة الأمر بلد حضارة الإندوس التي اضمحلت واختفت قبل وصول الغزاة الجدد. وليس هناك إجماع على التاريخ أو الكيفية التي وصلت خلالها قبائل الآرية الهندو–إيرانية في منطقتيهما الرئيسيتين، والتي منهما قامت هذه القبائل بشن فتوحاتهما التوسعية الحدودية اللاحقة وهما الهضبة الإيرانية المرتفعة في حالة الإيرانيين وحوض نهر الإندوس في حالة الهندو–آريين. إن أقدم نقاط الانطلاق لصياغة شفهية للشعر الفيدي توضع عادة في حدود عام 1500 قبل الميلاد، ويستند ذلك جزئيًا على وجود بعض الكلمات الهندو–آرية في الشرق الأوسط (ولاسيما في اللغة الارستقراطية في مملكة الميتانيين) ومن بين هذه الكلمات اصطلاحات تقنية وقائمة بأسماء الآلهة، وأسماء الأعلام المطابقة للمسميات والصياغات الفيدية، وجنبًا إلى جنب مع اللغات الهندو–آرية فقد تغلغلت التنظيمات الاجتماعية والدينية الفيدية في البنجاب قبل أن تنتشر في كافة مناطق شمال الهند. ويلاحظ المرء أن كتابة حوض الإندوس (التي تُؤرخ أقدم وثائقها بحوالي 1600 قبل الميلاد) قد فقدت مع بقية تلك الحضارة. وقد أعيد اكتشافها فقط مع نهاية القرن التاسع عشر. إن أغلب وثائقها المكتوبة العديدة (60% وتقدر حوالي بـ4200 وثيقة) تتألف من أختام شُكلت على هيئة قطع مربعة الشكل من الحجر الصابوني. كما أن هناك مواد أخرى ذات تمثيل جيد تحتوي على ألواح نحاسية مستطيلة، لابد أنها كانت تستخدم لأغراض طقوسية أو سحرية. كما عُثر على أسطوانات من الطين مطبوع عليها أختام كانت تستخدم لختم البضائع. وتسعون بالمائة من الأختام تحمل نصًا مكتوبًا بتصوير "محاكٍ لمناظر الطبيعة" إلى أبعد حد لحيوان من الحيوانات، وهو عكس الخطوط الهندسية للكتابة (شكل 18). ولم





شكل (18) أحد الأختام من وادي نهر الإندوس (بالألوان) وإحدى صوره المطبوعة ويعود أصله إلى Mohenjo-daro، مأخوذ عن Jagat Pati Joshi and Asoka Parpola، من مجموعة الأختام والنقوش من وادي نهر الإندوس، المجلد الأول: مجموعات هندية (هلسنكي 1987): حوليات الأكاديمية الفنلندية للعلوم، السلسة ب، المجلد 239/ مذكرات المسح الأثري للهند رقم m 68، ص 377.

يعثر على نصوص قد يفهم من سياقها أنها إما أن تكون سجلات أو إحصاءات. فهذه كانت بلا ريب تكتب على مواد سريعة التلف (على سبيل المثال سعف النخيل)، كما كان الحال لاحقًا في الهند. وقد ظلت كتابة حوض الإندوس بلا تفسير لرموزه حتى الآن، وهو لا يرتبط بأي كتابة معروفة، ويبدو أنه قد وضعت قواعده بالفعل بصورة كاملة عام 2600 قبل الميلاد حتى وإن كان العديد من الرموز المتباينة والمتنوعة في هذه الكتابة. أما اتجاه الكتابة فربما تنوع في أقدم الوثائق القديمة. ولكن بعد ذلك فإن اتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار تغلب وانتصر. ومن المرجح إذا ما وضعنا في الاعتبار طرق التجارة، أن فكرة الكتابة في الهند قد أتت من المناطق الواقعة إلى الغرب، ولكن قد يدرك المرء أن تطورًا ذاتيًا قد حدث واستند على الرموز المصورة. إن عدد الرموز التي يمكن التمييز بينها بوضوح (تقع مابين 200 و450 على أكثر تقدير) يرجح أن هذه حالة من حالات الكتابة بالعلامات والتي تمثل كل رمز فيها بكلمة أو مورفيم يتألف من مقطع أو أكثر كما هو الحالة في السومرية أو العيلامية المبكرة. إن عدد الرموز كبير للغاية لكتابة مقطعية. إن اللغة التي نقلها ذلك الخط غير معروفة رغم الافتراض بأنها شكل من أشكال الكتابة الدرافيدية، قد تم إحياؤه بصفة منتظمة (انظر باربولا 1994). ويبدو من غير المرجح أن تكون هذه لغة هندو- أوربية. ومما جعل فك رموز هذه اللغة أمرًا مستحيلاً في الأغلب هو غياب أي عنصر ثنائي في اللغة[5] (سواء بشكل مباشر أو غير مباشر) وكذلك قصر الوثائق التي تتألف في المتوسط من خمسة رموز ولكنها في الأغلب عن رمز واحد فقط، ويتألف أطول نصوصها من ستة وعشرين رمزًا. إن التشكيل الهندي لحروفها لا يسمح بالتعرف السهل على أي من قيمها الأولية التصويرية. ورغم ذلك، ونظرًا لأن معظم الوثائق من حوض نهر الإندوس هي عبارة عن أختام عثر على بعضها في بلدان الشرق الأوسط التي كانت ترتبط بصلات بحرية بالهند، فمن المشروع المقارنة بين محتوياتها ومحتوى نقوش الأختام الوفيرة من منطقة ما بين النهرين. ومن المرجح أن أختام حوض الإندوس كانت تحمل كذلك أسماءً وألقابًا رسمية، كما كانت تحمل حيوانات مصورة وربما كان الغرض منها نوع من الاسترضاء. والحيوان الوحيد الغائب بصورة ملحوظة عن تلك المجموعة من الحيوانات هو الحصان، وهو ما يتوافق مع الحقائق الباقية المستمرة في العالم الهندي.

ورغم أن الكتابة قد عُرفت في غرب الهند في فترة مبكرة في الألفية الثالثة قبل الميلاد، متزامنة مع التطور الكتابي للحضارات العظمى في الشرق الأوسط، فإننا لا نعلم شيئًا عن وجود كتابة في الهند من 1700إلى 2700 قبل الميلاد (أي قبل حكم أزوكا). هل الصمت الفيدي حول الكتابة والغياب شبه الكامل للوثائق المكتوبة قبل الفترة الماورية ينطوي على فترة طويلة من الجهل بالكتابة؟ بعد حوالي قرن من البحث في هذه الإشكالية برز اتجاهان في معالجتها. الأول يرى أنه قد تم "اختراع" جديد للكتابة تحت حكم الإمبراطورية الماورية، لربما على يد كتبة عصر أزوكا فقط. وعليه فإن الكتابات الهندية الخالصة–البراهماني والخاروستي، لا تعود إلى فترة زمنية أقدم من القرن الرابع قبل الميلاد. أما الاتجاه الثاني فإنه على الرغم من غياب تراث مكتوب وموثق فيرى أنه من الصعب أن نتخيل أن المعلم الهندي قد كان في تلك الفترة جاهلاً تمامًا بالكتابة وذلك لأسباب عديدة: مثل تطور التحليل النحوي في نهاية الفترة الفيدية، واحتياجات التجارة والإدارة الملكية لحدود شاسعة وكذلك بناء وتركيب الكتابتين المعنيتين، واللتين لا تعكسان بصورة مثالية التصنيف الفونولوجي الذي أعده علماء اللاهوت الفيديون والذي وصل به بانيني إلى درجة الكمال. وهناك قرائن أثرية تدعم هذا الاتجاه الثاني في التفكير إذ عثر على حروف الكتابة البراهمانية على شذرات من السيراميك في صورة نقوش صغيرة من أنورادابورا Anuradhapura (سيريلانكا) التي أرخت بصورة قطعية إلى الفترة من القرنين السادس والرابع قبل الميلاد. أما بقية الشواهد والقرائن فإنها غامضة ومشكوك في أمرها وعرضة للتأويل والتفسير حسب هذا الافتراض أو ذاك. أما المؤشرات التي أوردها الرحالة والمؤرخون الإغريق فتتميز بأنها مؤرخة، ولكنها ليست واضحة على الدوام، إلا إذا عرفت "القوانين" الهندية العامة والخاصة على السواء لم تدون كتابةً. وهذا يتفق مع التقليد الفيدي في النقل والاستظهار الشفهي، وذلك مع كافة المعايير التنظيمية الاجتماعية، الأخلاقية، العقائدية التي وردت في نص dharma وهو اصطلاح يمكن أن يترجم ترجمة ناقصة على أنه القانون. ومع ذلك فإن Néarque الذي استقر شمال غرب الهند حوالي 325 قبل الميلاد قد لاحظ أن الهنود قد كتبوا رسائل خطية على شرائط من نسيج القطن. وقد اقترنت هذه الممارسة في العادة بالكتابة الخاروستية، ولكنها يمكن كذلك أن تنطبق على الكتابة

الآرامية، إذ أن الآرامية كانت لا تزال مستخدمة في المنطقة، التي كانت لفترة طويلة تحت السيادة الأخمينية. وبعد عقدين من الزمان، فإن المبعوث السليوقي إلى المنطقة يدعى ميجاستن قد لاحظ خلال أسفاره لشمال شرق الهند أن الهنود في عاصمة الإمبراطورية "الماورية" لم يكونوا يعرفون حروف الكتابة (gràmata). ولكن من الصعب أن نعرف ما إذا كانت هذه الملاحظة هي نوع من التعتيم أم أنها كانت تنطبق فقط على الإجراءات القضائية الواردة في سياق هذه الملحوظة: إذ كانت نصوص القوانين وأحكام القضاء خارج نطاق عملية الكتابة. وفي بالي حيث كانت تطبق القوانين البوذية (*Theravāda*) هناك على النقيض من النصوص الفيدية العديد من الإشارات إلى الكتابة المستخدمة في أغراض جمة ومراسلات رسمية، ولكن النصوص المعنية حديثة نسبيًا، ومن غير المحتمل أنها كانت قد سجلت قبل الماورية. إن الاستخدامات المبكرة لفعل Likhati والاسم Lekhā تشير إلى الحفر أو الرسم أكثر مما تشير إلى الكتابة وفقًا للنصوص الفيدية، ومع ذلك فإن هناك استخدامًا متواصلاً للتعبير القائل إن تعاليم بوذا كانت سماعية من قبل حوارييه وتلاميذه: ومن الممكن أن تكون أقدم النصوص في تلك المجموعة القانونية قد صيغت من نسخ محتفظ بها في الذاكرة لكلمات السيد العظيم، مرة أخرى وفقًا للنمط والنموذج البراهماني. وقد كان بوذا نفسه معترضًا على فكرة وجود لغة مقدسة (chandas) ، قاصرة على فئة بعينها أو تشكل امتيازًا للطائفة البراهمانية وأوصى بأن يتم نقل وتداول "قانونه" (في البالية dhamma، وهي مساوية للسنسكريتية dharma) في لغة شعبية ولكن تتضح المنافسة مع البراهمانية في تبني الدوائر البوذية للعديد من أوجه الفيدية، حسب الاتجاهات الضاربة بجذورها في الفكر الهندي – مثل سيادة وتفوق النقل الشفهي على الكتابي، والميل إلى التحليل النحوي الاشتقاقي وهكذا. ولكن القرائن التي قدمها بانيني في مؤلفه النحوي غامضة ومما يزيد في غموضها أن تواريخه ليست معروفة بأي قدر من الثقة حتى وإن كان من الممكن أن تكون لاحقة على منتصف القرن الرابع قبل الميلاد (أي قبل قرن من حكم أزوكا). إن كلمة Libi Lipi (المذكورة في القاعدة الثالثة) يمكن أن تشير إلى كتابة وذلك وفقًا للتفسير السائد والمقبول ولكن إشارتها إلى الرسم والتصوير لا يمكن أن يتم استبعادها بصورة نهائية. فإذا ما كانت بالفعل تشير إلى كتابة فمن الممكن أن تكون تلك الكتابة آرامية جنبًا إلى جنب مع الخاروستي (أو ربما شكلاً مبكرًا منها)، لأن التراث يجعل مكان ميلاد بانيني وأنشطته في سلاتورا في قندهار (لاهور حاليًا في باكستان)، وهي منطقة كانت جزءًا من الإمبراطورية الأخمينية وبها نفس القدر من الأمور المشكوك فيها فيما يتعلق بكتابتها مثل قرائن نيارخوس. إن إشكالية تواريخ بانيني ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعرفة الناقصة للكتابات في نهاية العصر الفيدي: فإذا كان بانيني قد عاش بعد عدة أجيال من ذلك التاريخ لكان قد أصبح معاصرًا لتأليف النصوص الفيدية المتأخرة التي كتبت في صورة ما. ولا يوجد في أي من هذه الوثائق أية إشارة إيجابية لوجود الكتابة البراهمانية قبل نقوش أزوكا وإذا ما تركنا جانبًا النقوش الصغيرة لأنورادابورا Anuradhapura، وإذا ما أتبعنا المناهج التجريبية بصورة دقيقة، فإن أحدث الأعمال حول تأليف وتجميع تاريخ الكتابات الهندية (انظر Hinbüer 1989 وfalk, 1993) تميل إلى تأريخ الاستخدام الموسع للكتابة، لاسيما البراهمانية، بأوائل القرن الثالث قبل الميلاد. ويقترحون أن الخط البراهماني وهو كتابة أحدث من الكتابة الخاروستية كان نتيجة لأمر صادر عن مستشار الإمبراطور أزوكا حوالي 260 قبل الميلاد. وذلك من أجل استخدامه في تسجيل اللغات المنطوقة في أرجاء إمبراطوريته الواقعة خارج الولايات الشمالية الغربية. أما في الشمال الغربي، فقد كان بالإمكان استخدام الخاروستي، الذي كانت أصوله الآرامية ليست موضع شك على الإطلاق. النظرية إذن هي أن كتابة هندية شاملة قد أُخترعت بوضوح من خلال بناء قوة سياسية بعد فترة طويلة من النقل والتداول الشفهي المحض، المساوي بصورة أو بأخرى للفترة الفيدية. ولكن إذا ما وضع المرء في الاعتبار أوجه النظر العامة وتاريخ النحو الهندي فإن هذه النظرية تصبح غير مقنعة تمام الإقناع. فمن الصعب أن نصدق أو أن نعتقد بأنه في مجتمع "أمي" تمامًا تكون هناك إمكانية لتطوير تبادل اقتصادي ولتأسيس ممالك قوية مزدهرة ولتحقيق مستوى رفيع من الإنجاز الفكري، ومن الصعب الاعتقاد كذلك بأن ذلك كله يمكن أن يتحقق قبل تأسيس الإمبراطورية الماورية وفي وقت مبكر من أوقات التبشير البوذي (القرن الخامس قبل الميلاد على أقصى تقدير) (من أمثلة المبشرين البوذيين Siddhārtha المعروف كذلك باسم Sakyamuni) وكذلك المبشرين اليانيين (من أمثلة مهافيترا Mahāvīra). وفضلاً عن ذلك فإن الكتابة قد استخدمت على نطاق واسع من قبل التجار في منطقة الشرق الأوسط الذين كانوا على صلة بالتجار الهنود. وقد كانت الولايات الشمالية الغربية قد ضمت إلى الإمبراطورية الفارسية وقدمت المثل والنموذج على فائدة وجدوى الكتابة في أغراض الحكم. حقًا لقد كانت النصوص الأساسية للدين والقانون على الدوام مرتبطة بالذاكرة، ولكن كان يمكن استخدام الكتابة في الرسائل الشخصية والسجلات والتقارير الإدارية، وأغراض أخرى كانت تدون على مواد عضوية (كالخشب، الألياف، الأوراق) وهي مواد تعرضت للتلف في المناخ الهندي وفي الحقيقة فإن اللجوء إلى الكتابة كان مسموحًا به حيثما لا تتعارض مع الاستظهار الشفهي أو لا تقطع خط الاتصال والتواصل المباشر بين الأستاذ والتلميذ. ولذلك فإنه لأمر مفهوم أن نجد استخدام الكتابة محدودًا في وقت مبكر مثل نهاية الفترة الفيدية (القرنين السادس، الخامس قبل الميلاد). وخلال هذه الفترة فإن الموضوعات التقنية (مثل الطقوس، الفلك، النحو، القانون) كانت يتم تعليمها في شكل sūtra أي عبارات قصيرة كان الغرض منها أن تكون سهلة الحفظ والتذكر. مثل هذه "القواعد" الموجزة العبارة كان يتم لضمها مع بعض البعض، إذ إن اصطلاح sūtra (والذي كان معناه الأولي "خيط") يشير في تلك الأطروحات إلى الاستخدام المنهجي للعبارات المتكررة. وقد كُتب النموذج النحوي لبانيني الذي يتضمن حوالي 4000 قاعدة مستخدمًا هذا النمط. ورغم ذلك فإن بانيني يتبوأ موقعًا وسطًا بين الشفهية والكتابية. وتقع أطروحته في ثمانية فصول، وهذه الأطروحة المسماة Astādhyāyī تكتب خصيصًا ليتم تعلمها وحفظها عن ظهر قلب وترتيلها بسرعة فائقة، ولكن قوائم

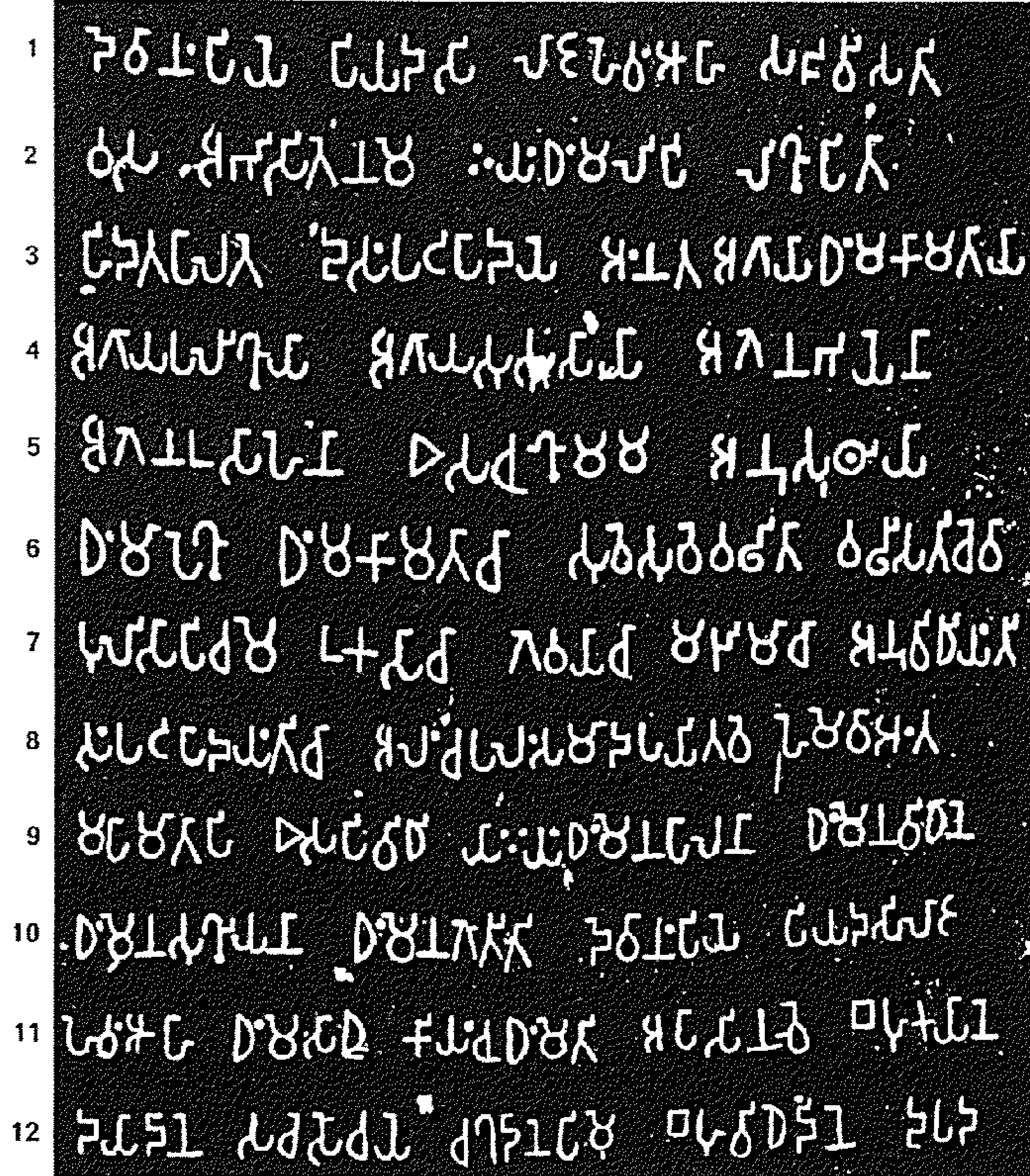
المورفيمات تشمل رموزًا صوتيةً مُميزةً توضع على المقاطع (مثل اللواحق والنهائيات للربط)، وهي مأخوذة من نماذج فعلية واسمية وربما صنفت في صورة رسم بياني مصور. ويقدم نحو بانيني قواعد للصياغة الصحيحة للعبارات ويفترض سلفًا إعرابًا للكلمات المعرفة إلى جذور وعناصر مرتبطة بتلك الجذور. وقد كان هذا الشكل من التحليل محددًا بصورة صارمة ويمكن أن نعثر على مثله فقط في النحو التركيبي البنائي الغربي من القرن العشرين. وفقًا لنحاة الهنود أنفسهم، فإن ذلك قد استدعى عمليات للتقسيم والتبادل، والتي اعتمدت بدورها على مقارنة العديد من العبارات التي كانت تتطلب على الأقل نوعًا من تكوين صورة ذهنية للرسائل. هذا الجدل لا ينال من معرفة بانيني ولا يشكك فيه (ولا في سابقيه ولا في تلاميذه) ذلك القدر الهائل من مادته النصية، دون اللجوء بالضرورة إلى كتب. وقد كان تلاميذ البراهمانية يتدربون باستخدام أساليب متطورة جدًا في الحفظ لاستظهار وترتيل أعمال تتألف من آلاف الصفحات التي يمكن أن تكتب. ويقتبس بانيني عددًا من النصوص الفيدية وربما وقع على زملاء يرددون فقرات طريفة من أعمال لم يكن هو نفسه على دراية بها. وبالمقارنة مع حضارات أخرى ترجح أن البحث النحوي هو أحد الروافد لتثبيت نصوص في صورة مكتوبة وتدوين قوائم لكلمات: وفي الحقيقة فمن الممكن بالنسبة للعديد من الرواة الذين يعملون متعاونين أن يستخلصوا قوائم بكلمات غير مألوفة وتركيبات طريفة من الأعمال المحفوظة عن ظهر قلب. ولكن هل من الممكن أن يتجاوزوا هذا الحد وينتقلوا إلى القيام بتحليل مورفولوجي كامل، بالجذر وسلسلة اللواحق، بدون حد أدنى من سجلات مكتوبة؟ كيف يكون من الممكن الحفاظ على كل التغييرات لأشكال الاسم والفعل الأساسي والمستبدلة، التي كانت في ذهن أصحابها؟ إن تعليم النحو كان يهدف إلى التزويد بمراجع،ومن الطبيعي أن صورته النهائية لابد أنها كانت شفهية وأن الأدوات المؤقتة لصياغته لابد أنها قد هلكت. إن قوة التراث الشفهي وهيبته وصلت إلى درجة كبيرة حتى أنه في فترة التكوين للنظم الثانوية للفيدا، فإن كل "العلوم" بما فيها الصوتيات، والاشتقاق، والنحو لابد أنها كانت ثانوية الأهمية. ومن الجدير بالذكر أن القراءة في صورة كلمات "Pada-patha" للنصوص الفيدية حيث كانت أشكال الكلمات غير المترابطة يعاد تركيبها، كانت تُنقل شفاهية في الوقت ذاته الذي كان يجرى فيه نقل نص متصل السامهيتا (Samhitā) مع إيجاد وصلات صوتية Sandhi. مرة أخرى فإنه من الصعب أن ندرك أن مثل هذا (التحرير الثنائي لنصوص طويلة) كان قد شرح فيه ووصل إلى حد الكمال تقريبًا دون مساعدة مؤقتة على الأقل من جانب الكتابة. وربما أن معرفة قواعد Sandhi جنبًا إلى جنب مع النطق السليم للنصوص كانت تشكل جزءًا من التعليم في المدارس الفيدية. كان من الممكن أن نعزوها إلى التعليم الشفهي الذي كان قاصرًا على البراهمة. ولكن من الصعب أن تُؤرخ لوضع قواعد ثابتة لأبحاث وأطروحات حول علم الصوتيات بعد القرن السادس قبل الميلاد. والأمر نفسه ينطبق على النص التحليلي للمجموعة المبكرة جدًا من التراتيل الفيدية (La Samhita du Rgveda) إن فصل القول في تاريخ كتابة الثقافة الهندية يعزو معظم صعابه إلى حقيقة أن النحو الذي ارتبط في كافة الأماكن الأخرى بوجود قطاع مكتوب لتدوين الرسائل، ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالتراث الشفهي. وقد لوحظ أن نظام المقاطع الهندية على وجه العموم يعكس تعاليم بانيني ولكن هذا لا يتضمن بالضرورة ما يفيد أن الكتابة كانت لاحقة تمامًا لتصنيف الأصوات. في واقع الأمر فإن الكتابة التي يستوعبها عالم النحو في صورتها الكاملة تكون أكثر استيفاءً للتنظير الفونولوجي. وكتابة خاروستي ليست معنية هنا لأنها لا تميز بين حروف العلة القصيرة، والطويلة. ولكن في اللغات الهندو-آرية المبكرة، فإن التضاد بينها تضاد فونولوجي. ويتضح هذا التمييز في الكتابة البراهمانية ولكن ربما توقع المرء منهاجًا أكثر تنظيمًا في إبراز العلامات في النظام الكتابي للحروف الصامتة، أي للتمييز (وهو فونولوجي كذلك) بين الجهر والنطق بملء النفس، أو على الأقل تماثل أكبر بين الحروف الساكنة التي تنتمي لنفس المنظومة. إن دراسة كافة الحروف يوضح أن علماء النحو قد عقلنوا بالفعل (رغم أن تلك العملية غير مكتملة تمامًا) مجموعة من الرموز من نظام المقطعية المبكر الذي لا يمكن أن يكون منتميًا إلى الكتابة الخاروستية وذلك بسبب الاختلاف في الأشكال الكتابية. فضلاً عن ذلك، فإنه في حالات بعينها يبدو تصنيف الأصوات معتمدًا على أشكال الكتابة كما هو الحال في أنصاف حروف العلة، التي توضع بين الحروف الانسدادية والحروف الاحتكاكية، وعلى نفس المنوال حين يقابل حرفان من الحروف السائلة دون تماثل بينهما حروف علة مغلقة (/i/,/u/) ويمكن التعرف عليها. ولكن هناك نظرية جدلية أخرى تظل في حقيقة أن Kātyāyana، وهو نحوي من دكا معاصر لعصر الإمبراطور أزوكا، قد وضع تعليقًا تفصيليًا على قواعد النحو عند بانيني. وهو لم يتلق النص عبر الانتقال الشفهي المباشر، وكان عليه أن يستنتج عقليًا بعض المؤشرات والملامح، التي كان من الممكن التعبير عنها، في تراتيل النص الأصلي، من خلال وسائل صوتية فوق-لغوية (كعلامات النبر والأصوات الأنفية). وعلى ذلك، فإن الانتقال المكتوب لنص بانيني في القرن الثالث يفترض سلفًا وجود نظام براهماني مبكر يمثل وسيلة مميَزة للغة في الشمال الغربي التي سوف تصبح سنسكريتية خالصة. كل هذه الملاحظات ترجح أن الكتابة البراهمانية في عهد أزوكا لم تتطور وتنقح فجأة وبصورة نهائية كما لو كان ذلك بمرسوم ملكي ولكن تم ذلك عبر مراحل من المقطعية غير-الخاروستية التي وجدت قبل التنظير النحوي لبانيني والتي كانت مستخدمة في صورة بدائية على الأقل، في نهاية الفترة الفيدية.

إن مسألة تاريخ ظهور الكتابتين الهنديتين ليس لها من جواب حاسم. ولكن لا ينبغي خلطها بإشكالية منفصلة خاصة بأصولها الدقيقة، على الرغم من أن الكثير من الكتاب قد خلطوا هذين الوجهين من أوجه النقاش والحوار. إن الأصل الأجنبي للخاروستي، وهو في الحقيقة أصل سامي، قد تم التعرف عليه منذ فترة طويلة وأثبته Bühler بصورة حاسمة عام 1895. وأضيف اتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار، والتشابه العالم مع الكتابة الآرامية إلى الحقيقة المتعلقة بأن نطاق استخدام الخاروستية المبكرة تتطابق تطابقًا شبه تام مع المنطقة التي كانت الإمبراطورية الفارسية، تحتلها، حيث كانت الآرامية مستخدمة لغة للتبادل والإدارة. وقد

تم تكييف الكتابة الآرامية في الإمبراطورية من أجل تدوين اللغة المحلية والتي هي شكل من أشكال البراكريت يسمى باللغة القندهارية، وذلك لصالح العلاقات الثابتة والوطيدة بين حكام الولايات الفرس والارستقراطية الهندية. إن الوجود الطويل المدى لهذه العلاقات تثبته أشعارٌ ثنائية اللغة (براكريت–آرامي) في الكتابة الآرامية، لمراسيم أزوكا.

أما من وجهة نظر علم الخطوط القديمة، فإن معظم حروف الخاروستي مشتقة بوضوح من نماذج آرامية، إما مباشرة على سبيل المثال (ba < bet, na <nun, ya <yod, ra < resh) أو من خلال القلب أو تعديل طفيف آخر على سبيل المثال (la < lamed, pa < pe, ka < kaf, kha < qof). ولكن رغم ذلك فإن العديد من أوجه التماثل المقترح بين الكتابة الخاروستية والآرامية تظل في حاجة إلى التوضيح حتى نحدد في أية مرحلة من مراحل تطور وارتقاء الآرامية ذات الحروف المتصلة تمت استعارة مثل هذه الحروف.

ولا يتضمن نظام المقاطع أية علامات خاصة لحروف العلة المنفصلة لكن يمثلها باستخدام الحرف الذي يحمل نفس الرموز التمييزية كتلك المستخدمة لإضفاء علامة العلة على الحروف الصامتة. ففي الشكل المبكر للكتابة الخاروستية لم يكن طول حرف العلة يختلف في الكتابة: إن مثل هذا التدوين المتأثر بالكتابة البراهمانية، قد صار أكثر انتظامًا في وثائق من وسط آسيا وعندما أصبحت الكتابة الخاروستية مستخدمة في تسجيل السنسكريتية. ولذلك فإن نظام المقاطع الخاروستية هو تطور لنمط سامي من الأبجدية الساكنة التي نجد فيها تدوين حرف العلة a المتضَمن في الحروف الساكنة (وهو إحصائيًا أكثر الخصوصيات الصوتية شيوعًا في اللغات الهندو–آرية) هو أمر ضمني وليس صريحًا. والتركيب المورفولوجي للغات الهندو–آرية –وهو تركيب مختلف عن بنيان اللغات السامية– حتَّم إضافة رموزٍ إضافية لتمييز أحرف العلة الأخرى. هذا النظام المؤلف من حروف ساكنة والتي يوجد بها حرف العلة a ضمنيًا، أثار بعض المشكلات بأن تدوين شكل من أشكال الهندو–آرية المتوسطة التي لم يكن لديها أنظمة عديدة مختلفة لمجموعات الحروف الساكنة: وكانت الحروف الساكنة المشددة تسجل باستخدام حرف ساكن بسيط. ومن جهة أخرى، فربما كان من غير الملائم تسجيل الهندو–آرية المبكرة السنسكريتية المسماة "بالفصحى". إن الإعلال الضمني للحرف a للسواكن هو أيضًا سمة من سمات الكتابة البراهمانية، وهو ما يجعل مكان أصولها في أبجدية سامية اقتراحًا مقبولاً. ولكن في واقع الأمر فإن أصول الكتابة البراهمانية يظل النقاش حولها مفتوحًا، لأن علاقتها بالكتابة السامية ليست كعلاقتها مع الكتابة الخاروستية. وليس هناك دافع ديني فيما يتصل باتجاه الكتابة، ولذلك لا يمكن استخدام تلك القرينة كحجة أو برهان وإن إبدال أو قلب اتجاه الكتابة أمرٌ شائعٌ وذائعٌ كما يشهد على ذلك على سبيل المثال خط ونظام كتابة القلب (طريق في الكتابة تقرأ فيها السطور عكسًا وطردًا) في اليونانية والأثيوبية بالمقارنة بالأنماط السامية. إن نظرية الأصل المحلي للكتابة البراهمانية وهي التي دافع عنها حديثًا الباحثون الهنود تعتبر أن الكتابة الهندية تطورت بصورة مستقلة عن كافة الحضارات إلى الأبجدية، أو أن الكتابة البراهمانية قد



شكل (19) إحدى التفصيلات من بداية نقش على عمود في منطقة داهي–تويرا الجانب الشمالي، الأسطر من 1–12. المسافات تفصل الكلمات التي يجمعها النحو والمعنى أو الكلمات المنفردة وهذه أقل نسبية. صورة بالفاكسيميلي لنقش بعد تنظيفه. انظر Klaus Ludwing Janert, Abstände und Schlussvokalverzeichnugen in Asoka Inschriften مدونات بمسافات وحروف العلة الختامية في نقوش أزوكا (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1972).

اخترعت/من العدم/ على يد نحاة الإمبراطورية الماورية مستخدمين أشكالاً هندسية بسيطة، وهذه الفكرة الأخيرة ترتكز على الجانب الأثري لنقوش أزوكا البراهمانية التي يمكن أن تعزى إلى تطبيع شكل أقل رسمية من أشكال الكتابة (شكل 19). إن اكتشاف وثائق مكتوبة في وادي نهر الاندوس (من عام 1920 فصاعدًا) يعطي بعض المصداقية لنظرية الابتكار الهندي. ولكن أوجه التشابه الواضحة بين حروف وادي نهر الاندوس وبعض الحروف البراهمانية لا يمكن أن يعطي ثقلاً لهذه النظرية الجدلية حتى تستقر القيم الصوتية لرموز وادي نهر الاندوس، إذ إن أوجه التشابه هذه قد تعزى إلى الصدفة. ومن وجهة أخرى فإن نظرية الأصل السامي للكتابة البراهمانية مقبولة بصفة عامة في الغرب، رغم أن هناك اختلافات كبيرة في وجهات النظر بين أي من حروف الأبجدية السامية هو الأصل للكتابة الهندية. إن هذه الفرضية المقبولة عمومًا على أنها الأكثر احتمالاً لم يتم التحقق منها بصورة نظامية منهجية. إن الفكرة الأساسية هي إرساء دعائم علاقة اشتقاقية بين الكتابة البراهمانية

والكتابة السامية، كما هو الحال بين الأبجديتين اليونانية والفينيقية، ولكن مثل هذا المشروع لم يكتمل حتى الآن. ومن الناحية البنائية والتركيبية كوجهة نظر، فمن المؤكد أن النظرية السامية هي الأكثر إقناعًا. وبمعزل عن علامات الإعراب والتمييز المستخدمة للإشارة إلى الإعلال للحروف الصامتة من خلال a متضمنة، إن الحروف الساكنة الملفوظة بطرف اللسان (الارتجاعية، المنثنية للخلف وهي خاصية في الفونولوجية الهندو-آرية) يمكن أن تُشكل كذلك عبر أشكال سنية، والتي أصلها السامي مقبول. وفضلاً عن ذلك فإن هناك ثلاثة أحرف من الصوامت المنطوقة بملء النفس لا تحذو حذو النمط العادي للأشكال المعدلة لمثيلاتها المنطوقة بغير نفس: هذه الحروف هي kha, gha, tha والتي لا تحمل وجه شبه مع ka, ga, ta، ولكنها يمكن أن تكون مشتقة من الحروف السامية qof, het , tet على الترتيب .

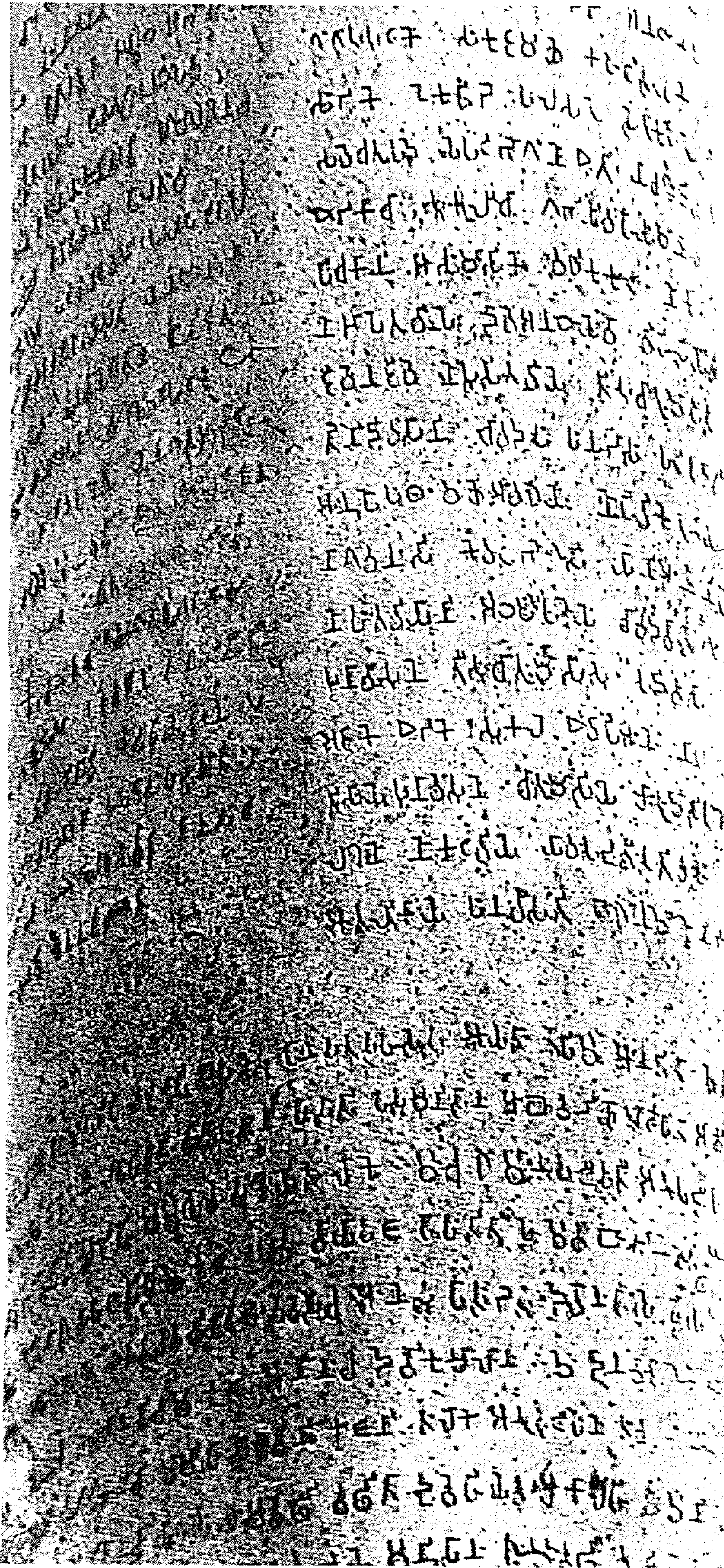
وهناك صيغ عديدة للفرضية السامية؛ ففي العصور الحديثة امتزجت بنظرية أن الخط الخاروستي أقدم من الخط البراهماني (folk 1993). هذه النظرية ترجح أن الكتابة البراهمانية قد ابتكرت عمدًا في عهد أزوكا ككتابة مشتقة من الخاروستية وإن تأثرت بدرجة كبيرة فيما يتعلق باتجاه الكتابة من أجل تدوين حروف العلة الطويلة وحتى لبعض حروف بعينها. ورغم ذلك فإن التدوين (الناقص) لحروف علة طويلة باستخدام الأبجدية اليونانية يتضمن فكرة الخاصية الصوتية للصوت مع مبدأ الكمية في حين أن الحرف المستخدم لحروف العلة الطويلة في الكتابة البراهمانية هي حروف نظامية دقيقة وتتفق وفونولوجية اللغة. ولكن فوق كل ذلك، فإن الاختلافات بين الرموز البراهمانية والخاروستية، تفوق كثيرًا أوجه الشبه بينها، وهو ما يستبعد القول بأن الأولى قد اشتقت من الثانية. إن فكرة أصل جنوبي بين الكتابات السامية المبكرة التي تطورت عن نمط سبئي من الأبجدية يمكن أن يدعمها التشابه الواضح بين عدد من الحروف كما يدعمها اتجاه الكتابة من اليسار إلى اليمين. ولكن مثل هذه التشابهات يمكن أن تُفسر كذلك عبر تطور منفصل. إن الصلة بأبجدية شمالية من النمط الفينيقي قد وجدت من يدافع عنها بقدر أكبر من النجاح في منتصف القرن التاسع عشر، وناقشها Bühler باستفاضة وعمق في عام 1855 وقد أرخ هذه الاستعارة الكتابية على أقصى تقدير بحوالي عام 800 قبل الميلاد. وذلك في انسجام (لا إرادي) مع الأبجدية اليونانية. هذه النظرية ترجح عددًا من الحيل أو الألاعيب (قلب كلي أو جزئي) بعضها يبدو عشوائيًا، وهي تزودنا بتفسيرات لأقل من نصف الحروف في الكتابة البراهمانية. إن الصلة بالآرامية وهي أبجدية شمالية أحدث، هي ترجيح مبكر يظل بحاجة إلى تدقيق وتمحيص. إن تشابه خطوط الكتابة يتضح بصورة أكبر من التشابه مع الكتابة الفينيقية ويمكن تعزيز الفكرة من التأثير الذي يمكن التنبؤ به من الآرامية، في المنطقة الهندية من الإمبراطورية الأخمينية. ورغم ذلك فإن الأمر لا يزال بحاجة إلى إثبات أن الكتابة البراهمانية والخاروستية التي يبدو التشابه بين أشكالها المكتوبة تشابهًا محدودًا هما كلاهما يمثل تطورًا من النموذج الأصلي السامي نفسه. فالكتابة البراهمانية التي تميز حروف العلة الطويلة ومجموعات الحروف الساكنة تبدو على أنها أحد أشكال التطور التي تتكيف بصورة جيدة مع الهندو-آرية المبكرة وذلك على النقيض من الكتابة الخاروستية التي كانت قاصرة على تدوين اللهجات العامية في منطقة جغرافية وحيدة. لربما كانت السمات المميزة الأولى للكتابة البراهمانية ينبغي أن توضع قبل تكوين الخاروستية حتى وإن كانت البراهمانية من عهد أزوكا لاحقة على الخاروستية القندهارية. وفي الفرضية الأكثر قبولاً ترجح أن البراهمانية هي كتابة تم تكييفها، وليس اشتقاقها، عن أبجدية سامية، وهي على الأرجح آرامية من خلال عملاء وباحثين كانوا على دراية جيدة بالعناصر الصوتية للسنسكريتية، التي تتضح بصورة أكبر في الكتابة البراهمانية عنها في الخاروستية. وهذا لا يستبعد درجة من درجات الأصول المتعددة لتلك الكتابة من خلال ابتكار بعض الحروف خصيصًا لاستكمال منظومة الحروف المأخوذة عن الأبجدية الآرامية.

5- الرمزية وجماليات الكتابة

يسجل الإمبراطور أزوكا في المراسيم المبكرة أنه قد أمر بنقش (Likh) هذا النص القانوني (dhamma-lipi) "لكي يظل باقيًا لفترة طويلة من الزمن". في الحقيقة، فإن هذه الرسالة المنقوشة على الحجر كانت أطول بقاءً عن رسالة مكتوبة على سطح سريع التلف. ومن الممكن بل ومن المرجح أنه كان يشير إلى وجود كتابة "مرسومة" في عصره — أي كتابة غير منقوشة– على مواد أخرى أقل صلابة. ومن المحتمل كذلك أن شهرة النقوش المحفورة على الصخر في أرجاء الشرق، من جانب ملوك الأسرة الأخمينية (داريوس، كسرا، الخ)، المنقوشة بين القرنين الثالث والرابع قبل الميلاد، ربما تكون قد أوحت إلى إمبراطور ماوريا بفكرة أن الحجر كان مادة مثالية للمراسيم (شكل20). وفي إطار البيئة الهندية فإن هذا الأمر كان تحديثًا وابتكارًا كبيرًا: إذ إن التعبير عن القانون (dhamma) وهي اللفظة الهندية المتوسطة المساوية للكلمة السنسكريتية (dharma) قد عُهد به إلى الكتابة ولم يعد من شأن الكلمة المنطوقة. هذه الفكرة على النقيض من فكرة المعرفة الأدبية أو الفيدا عُهد بها إلى لغة فريدة، أصبح ينظر إليها هي نفسها كلغة خالدة. هذا التحول الإيديولوجي المتصل بالتراث البراهماني ربما ارتبط بصورة لا تنفصم بالبوذية وبصورة أوسع وأشمل بكافة الحركات التي تثير التساؤلات حول الأرثوذكسية (العقيدة المحافظة الهندية). وقد أشير في الجزء الأول من المقال إلى أنه وفقًا للتراث الهندي كانت قيمة الكتابة أقل من قيمة الكلمة المكتوبة التي كان انتقالها الكامل هو ضمان الخلود. وعلى سبيل القياس فإن الرسالة المنقوشة في صورة خالدة على الحجر قد كُرِمت بنفس الفضائل التي أُسبغت على كلمة الفيدا (فضائل الثقة، الصدق، البقاء)؛ إن مراسيم أزوكا في اللغات المختلفة لإمبراطوريته، كان بوسعهم على الدوام أن يستمعوا إلى كلمة الملك كما لو كانوا يستمعون إليها وهو يمليها على كُتابه. وقد كان هناك مسئولون وموظفون أكفاء يوكل إليهم قراءة النصوص بصوت مرتفع للرعايا الأميين الذين يشاهدون تلك النصوص. إن الفارق الجوهري بين هذا النص ونص الفيدا يكمن في حقيقة أن الأخير (وهو نص الفيدا) كان ذاتي الوجود وقائمًا بالفعل، قبل أن يتلقاه هؤلاء الذين يصبحون مسئولين عن سماعه وعن نقله إلى غيرهم. فليس الكاهن

البراهماني الذي ينطقها، بل الفيدا تتحدث عن نفسها، عندما يستمع إليها وهي خارجة من فمه. وفي الحقيقة فإنه ما إذا كانت الكلمة المنطوقة مرتبطة بأنفاس المتحدث وبحياته، فيبدو أن المكتوبة متصلة ببعد آخر من الوجود الجوهري وهو بعد الجسد. إن الرسالة المكتوبة لأزوكا كانت جزءًا لا يتجزأ من جسده الملكي ومن الطاقة والمقدرة التي كانت لديه شخصيًا. وليس كافيًا القول إن الكلمة المكتوبة قد أُسبِغ عليها نفس قوة الكلمة المنطوقة، ببساطة لأن إحداها نقل للأخرى. وفي حين ظلت البوذية، تُولِي ترديد وترتيل كلمات بوذا أهمية عظمى، فإنها قد أعطت قيمة كذلك للكلمة المكتوبة، وليس فقط من خلال ذلك الطقس العلماني للكتابة. ويمكن إضفاء مميزات من خلال نسخ أو اقتناء كتب، وهذا ما يبرر النقل المهيب لتلك النصوص الدينية. إن النص المكتوب ذاته قد أُسبِغ عليه جلال النص المقدس. إن المخطوطات التي لم تعد مستخدمة لأن نسخًا أخرى أحدث قد نُقِلت، أو لأن مخطوطات أقدم قد تعرضت للتلف، لم يكن يُلقَى بها بعيدًا أو يتم التخلص منها: إذ كانت تلك المخطوطات تُختَم وتُسَجَل وتُدفَن في صناديق من مادة طينية كالفخار بنفس الطريقة التي يُحتَفَظ فيها بالبقايا البشرية (كالرفات والعظام). وهناك مكتشفات من قندهار في وسط آسيا تبرهن على هذا (انظر سالومون، 1999، من ص 86 : 77). وكان ينظر إلى تلك النصوص باعتبارها رفات وبقايا في اللغة السنسكريتية حين كان قانون بوذا (dharma) يُدَون فإنه كان يُعرَف بجسد قانون بوذا (dharma-kaya). هذا التقليد مماثل لنظم في حضارات أخرى، لاسيما الجينيزا، وهي مخزن للكتب ملحق بمعبد يهودي ولم يعد مستخدم، كان الهدف من هذا المخزن أصلاً أن يحول دون تآكل لكلمات الكتاب المقدس: وكذلك الحال مع نسخ القرآن التي لقيت نفس المعاملة بنفس الطريقة في المساجد. مثل هذا الاحترام للكلمة المكتوبة يشكل ملمحًا من ملامح التقاليد في التبت والصين. وفي الحضارة الهندية فإن "الكتاب التالف" كان يلقى نفس المعاملة كجسد الشخص المُتَوَفى. وربما كان هناك صلة بين هذا التقليد وبين عادة وضع نصوص مكتوبة كاملة غير منطوقة في نفس مكان الرفات في stūpa، أو بصورة أكثر شيوعًا في المعابد. إن النصوص التي تحتوي على كلمة بوذا كان يطلق عليها dharma-sarīra أي "رفات الجسد للقانون". إذ كان بوذا يوجد حيثما وجد نص مكتوب عليه تعاليمه، سواء رُتِلت أم لا. وقد تم ترسيخ هذا المبدأ في عبادة الخلاص البوذية، Mahāyāna. ومن منظور أوروبي، فإن هذا يؤكد الاقتران والارتباط بين الكلمة المكتوبة والجسد.

إن فن الخط معروف إلى حد ما في الحضارة الهندية ولكنه أكثر شيوعًا في المخطوطات البوذية واليانية. وفي الهند لم يكتسب فن الخط مطلقًا تلك الوضعية الفنية التي حازها في الصين وفي العالم الإسلامي، أو في أوروبا في العصور الوسطى (انظر سالومون 1985). ولكن الكتابة الجميلة كانت معنية أكثر بالتصميم الطباعي للسطر أو على الصفحة أكثر من اهتمامها بشكل كل حرف. المقطع الوحيد الذي كان موضع تأمل واهتمام في صورته المكتوبة هو المقطع الذي يتسم بالغموض والروحانية om وذلك في بعض من الدوائر الروحانية الهندوسية في فترة ما بعد الفيدا، إذ كان ينظر إلى هذا المقطع نظرة تبجيل وتوقير في حد ذاته،



شكل (20) بعض التفاصيل من عمود من الحجر الرملي القرمزي (تم تنظيف الجزء الأعلى) من منطقة دلهي (توبرا). من Amulyachandra Sen Asoka's Edicts (كالكوتا: جمعية الدعاية الهندية، 1956).



شكل (21) ورقة من القرن الخامس عشر لمخطوط مُصور من Kalpasūtra من العقيدة اليانية بالسنسكريتية. والكتابة الدفنجارية واضحة للغاية (باللون الأسود، وأحيانًا بالأحمر). والصور على الجانب الأيمن من الورقة في مستويين: من أعلى على اليمين، أحد المنجمين يجلس القرفصاء ويغمس قلمه في مَحبرة بينما يرقبه الآخر متباهيًا بشعره ولحيته السوداء. وفي أسفل نجد المنجمين يتحدثان ويتحاوران والجالس في الجانب الأيسر يمسك بلفافة ربما كانت تحمل كتابة عليها. ومن أجل الحصول على وصف شامل انظر Nalini Blbir، مجلة الدراسات الهندية عدد 1- (1984) 17-39 من المخطوطات السنسكريتية 149، ملف 33أ، المكتبة الوطنية، باريس).

باعتباره انعكاسًا للشكل الصوتي لهذه الصيحة. وهو في واقع الأمر نهاية للكلمة ويُعبَر عن الرنين الأنفي المستخدم كقاعدة للتوسط عبر عناصره المكتوبة: فهو هلال (النصف الأسفل من دائرة) تحته نقطة. هذه النقطة هي رمز كتابي في حد الأدنى مستخدم كذلك لملاحظة عنصر صوتي في حده الأدنى في الأبجدية العادية: أي إعطاء الصوت الأنفي لحرف العلة الذي يميزه. وفيما وراء التماثل الصوفي الروحاني بين الكون ونقطة الجر، فإن شكل الحروف لم يتطور بنفس الطريقة كما في أشكال أخرى من التراث. وفي المخطوطات المصورة (شكل 21) فإن النص والصورة منفصلان تمام الانفصال وذلك على عكس المخطوطات الأيرلندية من العصور الوسطى على سبيل المثال؛ وليس هناك تطور "للحروف الكبيرة" في بداية فصل ما، كما أنه ليست هناك رسوم متضمنة داخل نطاق الحروف وليس هناك امتداد زخرفي، أو رمزي للحروف على الرغم من أوجه القياس بالشعراء التي تُقارن فيها النقاط بالمخربشات والكشط أو أكاليل الغار المعبرة عن نمو النبات. هذه الاستعارات لم توحِ بإبدال بصري في تشكيل الحروف، ناهيك عن النماذج النقشية. حتى توجد إمكانية لتوسيع نطاق الجذور والعلامات المميزة في شكل متأنق من الناحية الكتابية. هذا الميل إلى توسيع نطاق الحروف وتكبيرها وصل إلى ذروته في الشمال من القرن السابع حتى القرن التاسع الميلادي.

وقد تأثر فن الخط الهندي بفن الخط الإسلامي حوالي عام 1000ميلادي. وبشكل عام فإن أروع الأمثلة وأكثرها تأنقًا نجدها في التوقيعات والمدائح الملكية (شكل 22). ولم تكن النصوص الدينية تُكتَب في طراز زخرفي جمالي. وفي أكثر حالات الزخرفة والزينة، تصبح الرموز غير مقروءة وتفقد قيمتها الصوتية، وتتبنى سمات أشبه بالحروف المصورة: وهذا النوع "مزين بحروف قصيرة مستطيلة أو صدفية" (sankha) وفيها تميل الحروف إلى اتخاذ شكل الأصداف. هذه الأشكال الخاصة من الكتابة كانت مستخدمة لعدة قرون في التوقيعات ولكن ليست في النص السابق عليها. وهذه النقوش غالبًا ما تكون مقترنة برسوم كبيرة مثل (.svastika triratna،عجلات، نبات اللوتس، وحيوانات من أنواع مختلفة) في بداية هذه المخطوطات أو النصوص المنقوشة، هناك في الأغلب رمز يشير إلى عروة أو عقدة يمكن أن تتخذ العديد من الأشكال وتقرأ "siddham" أي النجاح، كما هو الحال عند ترتيل النص. هذه الرسوم ليس لها زينة زخرفية متطورة بدرجة عالية ولا تتداخل مطلقًا مع النص نفسه.

أن استخدام الكتابة لم يفقد مطلقًا هدفه الأولي والعملي وهو أن تكون مقروءة على الفور. ومن أجل هذا الغرض استخدم الكتبة التضاد بين السطر ومادة الكتابة، وخصوصًا استخدم اللون الأسود الكثيف في الكتابة على خلفية فاتحة اللون –أو مُفَتحة أحيانًا– كما استفادوا كذلك

من تأثير التوازي الموجود في صورة الحروف والانتظام الخاص بالسطر العلوي وهو الانتظام الذي حافظ عليه عملية دقيقة من وضع "أنشوطات" (mātrā)–أي القضيب أو المخطاف المُستخدَم في تشكيل كل حرف. إن هذا التوازي يدعمه ذلك الشكل المثلث أو المستطيل مما يميز الأشكال المعتادة في الكتابة البراهمانية. وفي النصوص التي يكون الغرض منها تعليميًا يُستخدم التفاوت في ارتفاع السطور أحيانًا للتمييز بين النص الأساسي والتعليقات. وقد تُكتب الملاحظة التفسيرية حول النص الأساسي في شكل إطار أو صورة شجرية (شكل 23). إن التمييز بين النص الأساسي والتعليق (أو الحواشي) يبرز كذلك عن طريق الاستخدام المتبادل للحبر الأسود والأحمر. وتأخذ علامات الترقيم شكل نقاط أو خطوط رأسية تفصل الأجزاء المختلفة في النص أو الأشعار المختلفة التي تكون مرقمة في الأغلب وتكون القراءة ممكنة فقط إذا ما كان هناك تمييز للحروف عن خلفيتها: هذا العمل يكون واضحًا عند نقش الحروف وكذلك عند كتابتها بالحبر. وهناك شكل غير معتاد من أشكال الكتابة نجده على المخطوطات على أوراق النخيل: هذا الشكل هو تلك الحروف التي "تُحفَر" بصورة خفيفة باستخدام قلم صُلب ذي نهاية معدنية مدببة لحفر وإبراز (وليس تقطيع) تلك المادة الداعمة ثم تُحَبّر لاحقًا لتصبح مقروءة. ونظرًا لأن عملية الحفر تتم بطريقة آلية صرف، فإن انتظام الإشارات أمرٌ جوهريٌ: كذلك كان الناسخ ينثر بعضًا من تراب الفحم على الورق المحفور لكي يتمكن من رؤية ما كتبه ويصبح بوسعه عمل تعديلات. وهناك اصطلاح سنسكريتي يمكن استخدامه للتعبير عن فن التأثير وغرض النص: إذ ينبغي أن يكون "براقًا" أو "لافتًا" (citra) للعين، ولابد لسطور الكتابة أن تجذب انتباه من يلاحظها مثل ظل وقع على سطح مضيء بنور الشمس وإذا ما استخدمت (citra) كاسم فإنها تشير إلى "رسم" أو "صورة" وإذا ما استخدمت كصفة فإنها يمكن أيضًا أن تترجم إلى "متعدد الألوان، ملون، مُرَقش، أو متنوع" وتشير إلى التضاد في اللون أو في درجة البريق. وهذا الأمر مقترن بألفاظ اصطلاحية عديدة مستخدمة في الرسم والتلوين والاصطلاح المعنيّ هنا (citra) هو جزء من اسم شخصية مقدسة هي Citragupta، وهو كاتم أسرار ياما Yama، رب الموت. ويقوم Citragupta بعمل سجل دقيق بأفعال البشر وهذا التسجيل والتدقيق يتخذه مبررًا للحكم على مصير الميت في دائرة البعث. وفي سجل Citragupta هناك توازن دقيق بين الأفعال الخيرة والشريرة، ويحتفظ هذا السجل بكافة ألوان "البريق". واسمه يعني حارس الCitra، أي التباين في السلوك، كما يتضح جليًا في هذا السجل المكتوب. ولا يمكن دحض أمر مكتوب وذلك مثل ظل الجسد الذي هو جزء لا يتجزأ من الكائن البشري. إنه أكثر من مجرد انعكاس بسيط للكلمة المنطوقة لأنه قد دوّن وسجل، وذلك يعني أن أمرًا بعينه قد قيل أو فعل في لحظة بعينها. إن الانشغال بوضع تصميم واضح للكتابة أو الحفر يبرز من خلال الهوامش والمسافات بين الأسطر وعلامات الترقيم في نهاية الفقرات والفصول. وفي النصوص العشرية يكون لهذا التصميم الطباعي أولوية على التجاوب بين بيت من الشعر وسطر من الكتابة. إن المسافات في النص المكتوب يقصد منها بالضرورة أن تشير إلى وقفة في القراءة الجهرية: لأن لها أساسًا مختلفًا في معرفة اللغة وقواعدها النحوية. ولكن التصميم الطباعي لأسطر في الكتابة في "صورة" (Citra) له تطبيق خاص يعبر عن المفهوم الهندي للكتابة الجميلة: إنها تتألف من وضع الحرف وفقًا لتصميم لا يتجاوب بالضرورة مع سطر معتاد من الكتابة، ولكنه يكتسب أهمية في حد ذاته. وهناك مثال أولي تزودنا به نقوش نحوية من (*CII* VII.2, n° 25–27,p. 83–89, pl. XXVII-XXX) في ماديا برادش التي تحتوي على الأفكار الأساسية في نحو بانيني (قائمة بالفونيمات والملحقات) وذلك داخل إطار طباعي يرمز إليه "برتيب أجزاء الحية" (sarpa-bandha). ورغم أننا لا نعرف تاريخها على وجه الدقة، إلا أن كتابة النجاري المحفورة بعناية تظهر رسومًا ورموزًا من القرن الحادي عشر إلى القرن الثاني عشر. والنقش الآتي من Ujjain في حالة ممتازة من الحفظ وهو يخلد ترميم معبد على يد الملك Naravarman. هذه القصيدة الشهيرة التي تلعب على معنيَين لكلمة Varna (فئة أو تصنيف) تمتدح الملك، ووالده كمدافعين عن الطبقات (هناك أربع طبقات Varna)، وكمدافع عن تدريس العلوم وأهمها النحو وهو ما يتمثل ويتجلى في قائمة الحروف (Varna). وهناك تعبير رمزي عن مدى قدرتها باستخدام أداتها، والتي يهدي تصميمها إليهم: "خنجر في شكل حية مرسومة من الأحرف" (varna-nāga-krpānikā). وفي القصيدة هناك قائمة خطية من الفونيمات نجدها متضمنة في ثنايا القصيدة. وهناك قائمة أخرى من الفونيمات في رسم الحية تبدأ من رأسها العريض وتتشكل في صورة شفرة الخنجر. إن التقسيمات الداخلية لثنايا ولفات الحية أبرز حواف الصناديق كما هو الحال في الطريقة المستخدمة في نقوش نحوية أخرى:



شكل (22) توقيع الملك هارسا على طبق نحاسي من Bānskherā ضاحية Shāhjajānpur في ولاية أوتار برادش من حوالي 628 ميلادية والنص السنسكريتي مكتوب بالخط الـ Siddāmātrka مأخوذ عن نقوش هندية Epigraphia Indica الجزء الرابع (1896 –1897) كالكوتا، رقم 29، لوحة رقم 20 مقابلة للصفحة 210، المسح الأثري للهند.

وهناك مثال واضح على ذلك يتمثل في القائمة الأنيقة والدقيقة للحروف الانسدادية الخمسة والعشرين (انظر القسم 3) التي وضعت في صورة سهلة الرؤية في شكل مخطوط من خمسة أسطر وخمسة أعمدة (= 5 مواضع X 5 أنماط للنطق). إن النهايات المنثنية الدالة على الأسماء والأفعال تظهر في ترتيب منطقي، في الصناديق التسع والثلاثين التي تشكل نهاية ذيل الحية، حيث تُكتب الحروف على جانبي المنحنى دومًا في نفس الاتجاه: نهايات الأسماء الإحدى والعشرين (3X7) وتقرأ من أسفل إلى أعلى ونهايات الأفعال الثمانية عشر (2X3X3) وهي تليها بعد المنحنى وتقرأ من أعلى إلى أسفل. هذه الوثيقة تشكل لهذا السبب قائمة بالفونيمات والمورفيمات مستغلة ذلك التمثيل لرموز تم تعلمها عن طريق الحفظ الأصم.وهي تدون باستخدام حروف الأبجدية أو باصطلاحات تقليدية ذات مقطع واحد.

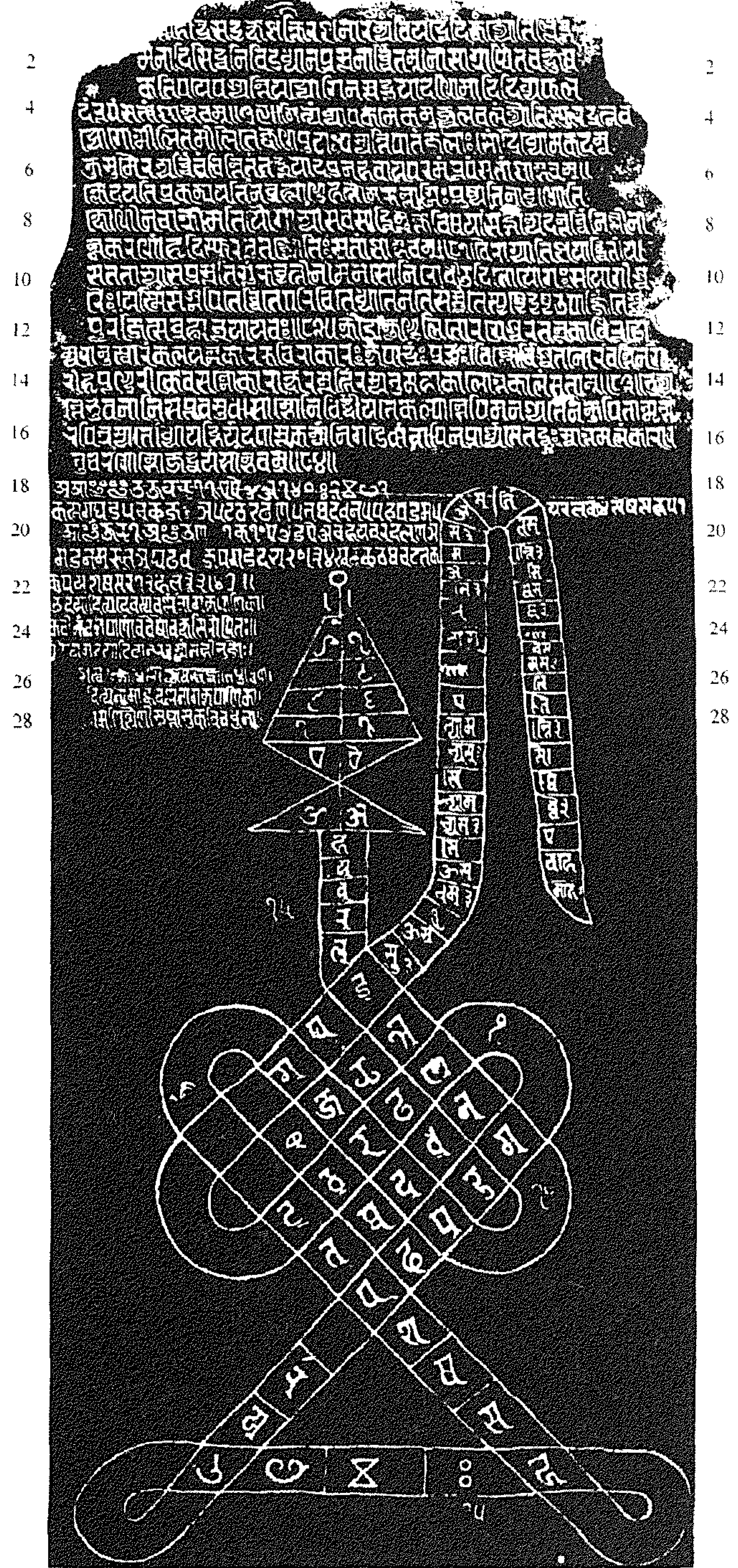
إن إخضاع العناصر الأساسية للغة وكتابتها في صورة مقاطع أحادية يسهل عملية الحفظ والتذكر، ويُمكن من عملية نقلها كتابة في ذات الوقت. كما يتضح نموذج آخر من سلسلة المقاطع الممثلة في صورة مخطط في شكل سنسكريتي كلاسيكي يمكن أن يطلق عليه "شعر رمزي" (carmen figuratum): إن النص الذي تم إلقاؤه في صورة خطابية كان يهدف إلى أن يمثل موضوعًا. هذا الأسلوب المسمى (Citra)، وهو يستند على أشكال من التكرار توجد بصفة عامة في الشعر السنسكريتي، وكانت مستخدمة أصلاً في الشعر الفيدي وذلك مثل الجناس الاستهلالي، والقافية، والحد من اختيار الحروف الساكنة.إن مثل تلك القيود والضوابط الشبيهة بهذه القيود استخدمت الأدب في ثقافات عديدة مختلفة قديمة وحديثة، وهي تعيد إلى الأذهان الألعاب الأولبية القريبة من الوطن. وفيما يتعلق بالمصطلحات الصوتية، فإن مثل هذه الضوابط غالبًا ما تكون بارزة إذ يستخدم التكرار للتذكير بكلمة أساسية أو محورية لاقتراح فكرة جوهرية في حين قد يصبح غياب مثل هذه الصوامت أمرًا مثيرًا وباعثًا على أشياء أخرى، كما هو الحال في الفصل السابع عشر الشهير من رواية Dandin. ففي هذه القصيدة التي تروي قصة الأمير Mantragupta لا نجد فيها حروفًا صامتة تنبعث من الشفاه، لأن شفتيه قد ذابتا من خلال إفراطه الشديد في ممارسة الهوى. وبالإضافة إلى التأثير الصوتي فإن تكرار صوامت (حروف ساكنة)، أو مقاطع ينجم عنه انطباعات مرئية: وتفقد الرسالة بسمتها الخطية (الكتابية) الخالصة. إن قراءة المقاطع التي تعقب سطرًا أفقيًا أو رأسيًا تنتج أشكالاً هندسية (bandha)، يحمل الكثير منها أسماءً، ويمكن العثور عليها في الكتب التدريسية العسكرية. إذ يتقدم النص مثل تقسيمات جيش أو قطع على لوحة شطرنج.

وهناك نماذج أخرى تظهر المقاطع وهي تتخذ شكل شيء من الأشياء، يكون في الأغلب شكل سلاح (سيف أو رمح، أو سهم): هذه الطريقة هي إبدال للاستعارة أو المجاز الأولي في الحديث، وهي تُرى كسهم مصوب يصيب هدفه. إن المقاطع الاثنين والثلاثين (4X8) للمقطع الشعري التالي من ديوان Kāvyālamkāra الذي كتبه الشاعر Rudrata من القرن التاسع، متمثلًا في صورة كتابية خطية وضعت على شكل "رمح" /mâhisākhyerane 'nyā nu sa nu nāneyam atra hi) himātanigād ivāmum ca kam kampinam upaplutam). وتُقرأ المقاطع بداية من المنتصف عبر أسطح الشيء متتبعة الأسهم ثم تعود إلى نقطة البداية (شكل 25). ويختتم المقطع الشعري من تلقاء ذاته سواء في شكله الشفهي أو في صيغته المكتوبة. إن التكرار الطوعي للمقاطع hi, nu, tam, kam يهدف إلى وضع تحديد محيط هذا الشيء. ومن أجل التقييم الأشمل لمحل هذه القصيدة ولكي تنال حقها من التقدير فلا بد لهذه القصيدة أن تقرأ أو يتم تمثلها بصريًا: إذ يكافأ القارئ على مجهوده من خلال طلاقة ومهارة الشاعر، ويكتشف التصور الخفي والضمني في تتابع من سلسلة المقاطع المرئية. إن هذه التصورات الكامنة دائمًا ما تثير وتبعث على نجاح مشروع بعينه وتصل به في الأغلب في ذات النص. وفي قصيدة شعرية أخرى من اثنين وثلاثين مقطعًا (4X8)، قد

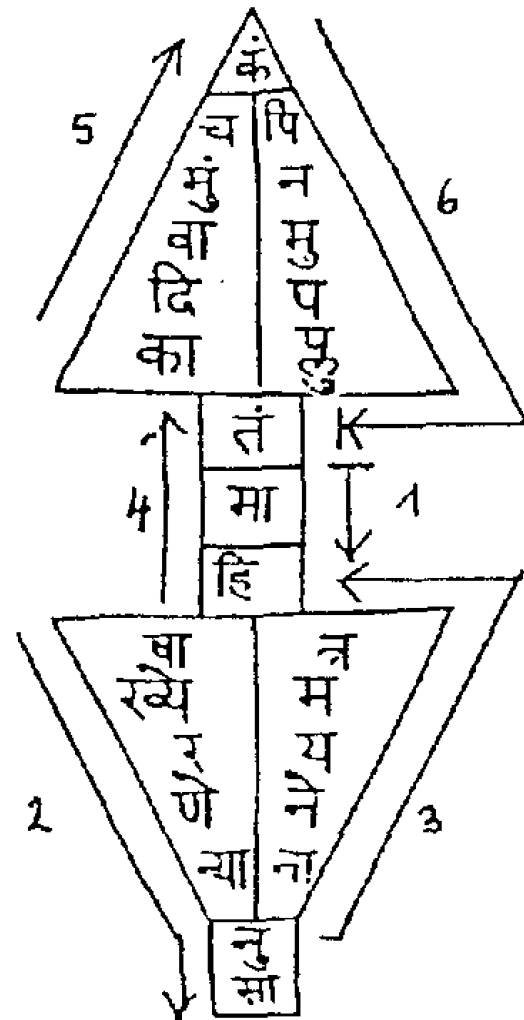
شكل (23) ورقة طويلة من نص مرتبط بالعقيدة اليانية بالخط البراكريتي، Catuhsarana مع تعليق بالسنسكريتية مدون بحروف أصغر. خط دفينجاري غير مؤرخ، ومخطوطات ليومان 310S، ملف ب1. المكتبة الوطنية الجامعية، ستراسبورج.

يكون المستمع متنبهًا مرتقبًا من خلال تكرار المقطع ya الذي يظهر في بداية، ونهاية كل بيت من الأبيات الأربعة: yāsrita pāvanatayā yātanacchid anācayā/yācanāyā dhiyā māyāmāyāsam stuta sriya: إن وضع هذا المؤثر الصوتي يجعل هذا المخطط يبدو في شكل زهرة لوتس ذات ثمانية أغلفة (شكل 26)، حيث تترك العين هذا المقطع وتعود إليه ثانية عدة مرات. وهذا النص هو: نَضْرَع إلى إلهة لديها القدرة على وضع حد للعذاب من خلال الرجوع إلى معنى "مخطط" في الاسم citra الذي ذكرناه أعلى. ولكن هناك أيضًا التطبيق النظري للصفة citra بمعنى "أخاذ" – هذه السمة هي سمة التأثيرات الصوتية للزخرفة الشعرية وهي تتضح جليًا من خلال حروف تمثل الأصوات المعنية. وفيما وراء تخوم الأدب، فإن الثقافة الهندية تضمنت شكلاً من الفن المرئي للمقطع، بركت واشتهرت جوانبه السحرية: وضع المقاطع أو الصيغ في أشكال تصورية تستخدم كطلاسم أو تعاويذ. هذه الاستخدامات الطقسية الصوفية للكتابة انتشرت كذلك في البلدان المجاورة للهند.

في الختام، فإن عالم الهند قد استخدم الخطوط والكتابة بطرق مماثلة للحضارات القديمة المبكرة في أوروبا وآسيا، حتى وإن كان تاريخها وتطورها يحتوي على فجوات وخصوصيات، ورغم ذلك فإنه في المراحل المختلفة من تاريخها فإن الكتابة كانت في حالة تنافس مع الكلمة المنطوقة وغالبًا ما حلت محلها. ولذا فإن من المثير للغاية أن الرموز الكتابية لم تكن تنحصر في الكلام اللفظي فحسب، بل لقد أسبغ قدرة وطاقة في حد ذاتها وذلك في مجالي الأدب والدين. وحتى في حضارة كانت تُميز وتبجل القدرات الكلامية، فإن الكتابة لم يكن ينظر إليها على الدوام على أنها مجرد بديل للكلمة المنطوقة.



شكل (24) نقش به قواعد نحوية من معبد Mahākālesvara في يوجان، نص سنسكريتي بالخط النجاري من (2) CII VII .



شكل (25) قصيدة شعرية في شكل رمح: وتُظهر السهام النظام الذي ينبغي أن تقرأ به المقاطع. شكل توضيحي من لينهارد (1996)، ص: 49. انظر أيضًا لينهارد (1992) صفحات 211-213.

ملاحظات

1 – اليانية: ديانة هندية نشأت في القرن السادس قبل الميلاد، قوامها تحرير للروح بالمعرفة والإيمان وحسن السلوك. "المترجم" عن قاموس أطلس الموسوعي إنجليزي-عربي.

2 – المترجم

3 – إحدى الأبجديات المبنية على أبجدية منسوبة إلى القديس سيريل ولا يزال أشكالها الحديثة مستخدمة في صربيا، بلغاريا، روسيا وبعض اللغات السلافية. المترجم عن قاموس أطلس الموسوعي انجليزي-عربي

4 – المترجم

5 – بمعنى عدم وجود لغة أخرى معروفة جنبًا إلى جنب مع تلك اللغة المجهولة تساعد في تفسيرها كما هم الحال في حجر رشيد حيث كانت الهيروغليفية والديموطيقية غير معلومة بالنسبة لشامبليون أما اليونانية فكانت معلومة لديه. (المترجم)

المراجع

ALLEN, William S., *Phonetics in Ancient India, Londres, Oxford University Press, 1953 (London Oriental Series, vol.1).*

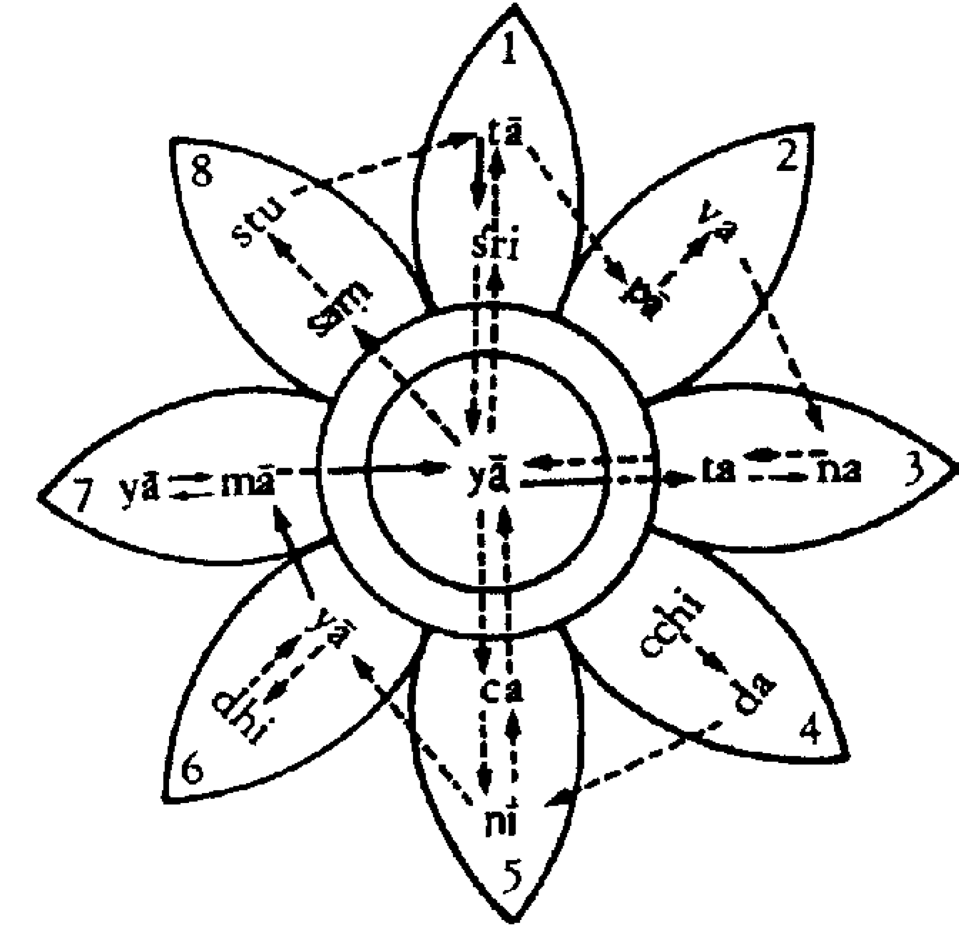
BüHLER, Georg, *Indische Palaeographie von circa 350 a. Chr. – circa 1300 p. Chr., Strasbourg, Karl J. Trübner, 1896 (Grundriss der Indo – Arosche Philologie und Alterumskunde, 1. Bd., 11. Heft); traduction anglaise {par J.F. Fleet, Bombay, 1904} reproduite avec révision des notes: Indian Palaeography from about B.C. 300 to about A.D. 1300, with life sketch of George Bühler 1837-98 F.Max Müller and introductory note by J. F. Fleet, Patna, 1987.*

BüHLER, Georg, *On the Origin of the Indian Brahma Alphabet (Indian Studies no III). Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenchaften, Wien. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 132, Nr., 5, 1895. 2e éd, Strasbourg, Karl J. Trübner, 1988 (together with two appendices on the origin of the Kharossthi Alphabet and of the so-called Letter Numerals of the Brahmi). Réimpr. Varanasi, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1963 (Chowkhamba Sanskrit Studies, vol. 33)*

CII I= corpus Inscriptionum Indicarum, vol. I: Inscriptions of Asoka, nIle edition, par E. Hultzsch, Oxford, Clarendon Press, 1925 (repr. New Delhi, Archaeological Survey of India, 1969).

CII VII.2 = Corpus Inscriptionum Indicarum, vol. VII, part. 2: Inscriptions of the Paramaras of Malwa, Chandravati, Vagada, Bhinmal & Jalor, Harihar Vitthal Trivedi (éd), New Delhi, Archaeological Survey of India, 1978.

DANI, Ahmad Hasan, *Indian Palaeography, Oxford, Clarendon Press, 1963; 2e édition, Delhi, Munshiram Manoharlal, 1986.*



شكل (26) رسم مقترح أوحت به مقاطع الشعر في قصيدة سنسكريتية والإطار العام للقصيدة يستحضر العين بصورة منتظمة ويعيدها إلى المركز. رسم مأخوذ من لينهارد 1984، ص 156.

باقي المراجع

FALk, Harry, *Schrift im alten Indien. Ein FOrschungsberricht mit Anmerkungen, Tübingen (ScriptOralia 56), Gunter Narr Verlag, 1993.*

FILLIOZAT, Jean, *"Paléographie", in L. Renou et J. Filliozat, L'inde Classique. Manuel des études indiennes, tome II, Paris-Hanoi, EFEO, 1953 (réimpr., Paris, 1985), p. 665-712.*

HINüBER, Oskar von, *Der Begin der Schrift und Fruhe Schriftlichkeit in Indien, Mayence, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschftlichen Klasse, Jahrgang 1989, no 11 Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990.*

LIENHARD, Siegfried, *A history of Classical Poetry: Sanskrit –Pali- Prakrit, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1984 (A History of Indian Literature, vol. III, Fasc. 1).*

LIENHARD, Siegfried, *«Carmina figurata dans la poésie Sanskrit», Bulletin d'études indiennes 10, 1992, p. 203-214.*

LIENHARD, Siegfried, *Text-Bild-Modelle der klassischen indischen Dichtung, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, Jf. 1996, no2.*

PARPOLA, Asko, *Deciphering the Indus Script, Cambridge, University Press, 1994.*

PINAULT, Georges-Jean, *"la tradition indienne", in Sylvain Auroux (dir.), Histoire des idées linguistiques, tome I: La Naissance des métalngages. En Orient et en Occident, Lièges-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1990, p. 293-400.*

SALOMON, Richard, *Indian Epigraphy. A Guide to the Study of Inscriptions in Sanskrit, Prakrit, and the other Indo-Aryan languages, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998.*

SALOMON, Richard, *Ancient Buddhist Scrolls Gandhara. The Brithish Library Khalosthi Fragments, Londres, British Library, 1999.*

SALOMON, Richard, *"Calligraphy in Pre-Islamic India," in Frederick M. Asher et G.S. Gai (éd.), Indian Epigraphy. Its Bearing on the History of Art, New Delhi, oxford University Press and IBH Publishing Co./American Institute of Indian Studies, 1985, p. 3-6 et 4 planches.*

SANDER, Lore, *Palaographisches zu den sanskrithandschriften der Berliner Turfansammlung, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1968 (Verzeichnis der Orientalischen Handschriften in Deutschland. Supplementband 8).*

SCHARFE, Hartmut, *Grammatical Literature, Wisbaden, Otto Harrassowitz, 1977 (A History of Indian Literature, vol. V, Fasc. 2).*

SIRCAR, Dines Chandra, *Indian Epigraphy; Delhi, Motilal Banarsidass, 1965 (repr. 1996).*



الكتابة في اليابان

بقلم باسكال جريوليه

ترجمة قاسم عبده قاسم

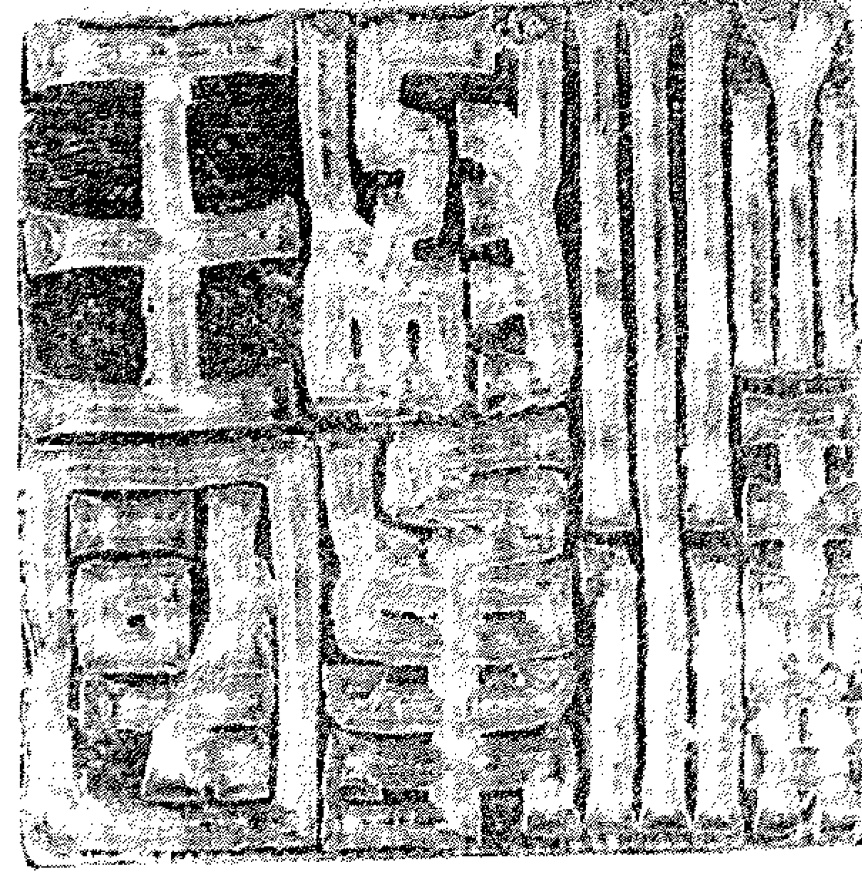
تقدم الكتابة اليابانية بوصفها نظامًا غنيًا ومركبًا وهو في الوقت نفسه نظام هش مرن. إذ إن كل طفرة تاريخية، وكل ثورة اجتماعية كانت تمثل لونًا من ألوان التغيير التي تلحق ببنيته العامة، وكذلك تلحق بالممارسات التي تجري فيه.

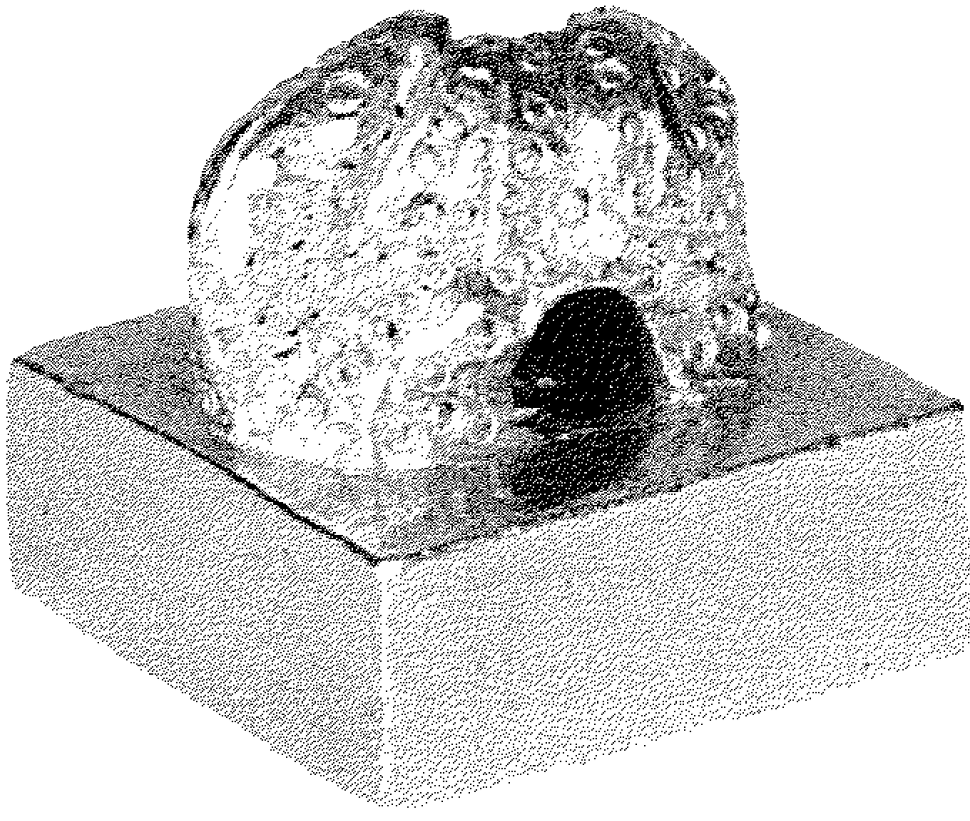
1 - إدخال الكتابة الصينية

دخلت الكتابة اليابان عن طريق شبه الجزيرة الكورية مع بداية العصر المسيحي (شكل 2) إذ إن المؤرخات الصينية التي تشير إلى الأرخبيل تقدم أول النسخ للكلمات اليابانية (وهي في معظمها أسماء أماكن، وأشخاص أو ألقاب) بحسب النظام الذي يمثل اللغات الأجنبية باستخدام العلامات التصويرية الصينية باعتبار أنها مقاطع خالصة (وبهذا يتم سلفًا تنحية المعنى الكامن فيها). بيد أن اختيار الحروف الملائمة صوتيًا لم يكن بريئًا على الدوام،كما أن تلك الحروف المختارة للإشارة إلى سكان الأرخبيل كانت تشي بالازدراء:إذ إن الحرف "*wa*" في كلمة "*Wajin*(倭人 = Woren في *اللغة الصينية*) معادل لكلمة أقزام من خلال حيلة في تصوير الكلمة، ولا شك أنها بنيت على أساس نطق الكلمة التي اعتاد اليابانيون أن يشيروا بها إلى أنفسهم (أنا، نحن *ware*، *wa*).

وفي منتصف القرن الرابع، انقسمت شبه الجزيرة الكورية إلى ثلاث ممالك متنافسة. وقد استقر اللاجئون، والسجناء، والرهائن القادمون من القارة في اليابان، وجلبوا معهم تشكيلة من التقنيات الجديدة، كانت الكتابة من بينها. وظهر الكتبة الوراثيون، وتشكلت

شكل (1) سوزوكي هارونوبو (1724–1770 م). هذه الطباعة الخشبية لشاب يفتح خطابًا غراميًا أمام شابة هو إشارة تقليدية إلى موضوع تصويري صيني قديم، هو موضوع الراهبين هانشان وشايد. فالأول دائمًا يمسك نصًا يحتوي الحكمة الكونية في يده، على حين يمسح الثاني تراب الاهتمامات الدنيوية بردائه. وثمة قصيدة تمثل خلفية هذه الصورة كتبت بخط الكانا تمجد أهمية الكتابة الجميلة Inv:EO1682 متحف الفنون الأسيوية، جيميه، باريس





شكل (2) خاتم ذهبي، اكتشف سنة 1784 في جزيرة ShiganoShima في خليج هاكاتا. ويبدو أنه يتصل بالخاتم الذي قدمه الإمبراطور Guangwu إلى وفد من اليابان سنة 57 م، حسبما تقول المؤرخات الصينية. وثمة نقش من خمسة حروف يقرر باختصار شديد أن إمبراطور أسرة هان يعترف–كتابع بسيادة النا Na في بلاد الوا Wa. والحرف الأول، هان، يأخذ ثلث المربع الذي على اليمين. وتتقاسم الحروف الأربعة الأخرى الفراغ المتبقي (متحف فوكوكا)

إدارة بدائية غير ناضجة. ولكن بينما أخذت الكتابة تنتشر داخل البلاد، انتشرت كذلك *اللغة المحلية*، أي لغة سكان الأرخبيل، التي كان تأثيرها متزايدًا على *اللغة الصينية المكتوبة*،التي بقيت مع هذا هي القاعدة. والدليل على هذا تُقدمه النقوش التي ترجع إلى القرن الخامس والقرن السادس والمحفورة على صفحات السيوف أو على ظهور المرايا البرونزية. والأسماء اليابانية عليها ترد أحيانًا من الناحية الصوتية في منتصف نص صيني، وأحيانًا أخرى، حينما يمكن تحليل معانيها، مترجمة *إلى اللغة الصينية*. وهناك مؤشرات عديدة على أن اللغة اليابانية تطفو على سطح هذه النقوش، التي غالبًا ما تكون صينية من حيث المظهر فقط. ومن وجهة نظر الكتابة التصويرية فهي غالبًا ما تكون منحوتة بشكل رديء وبعض الحروف مقتضبة. ويبدو أن الصينية قد باتت لغة أجنبية لكاتبي تلك النقوش.

وقد أدت المتاعب المستمدة في كوريا إلى موجة كبيرة جديدة ونهائية من المهاجرين في القرن السادس. وحينذاك لجأ عدد كبير من العلماء وأرباب الحرف إلى اليابان وقدم الرهبان والراهبات ديانة جديدة، هي البوذية.

2 - النص الصيني : لغة القوة

على أعتاب القرن السادس، كانت السلطات اليابانية قد أحرزت قدرًا من التمكن من اللغة الصينية المكتوبة وتمكنت من وزن كلماتها. وزعمت اليابان أنها أرض متحضرة، وأكدت نفسها، في مواجهة البلاط الصيني، بانتحال اللقب "ريبين جوو" 日本国 الذي ينطق في اللغة اليابانية المعاصرة نيهون أو (نيبون) كوكو، (أي أرض الشمس المشرقة). وبالإضافة إلى ذلك، يفترض مصطلح "وا" شكلاً كتابيًا مختلفًا ويظهر في صيغة أكثر نبلاً من التوافق اللفظي: 和.

وفي سنة 604 م، منحت اليابان لنفسها نوعًا من الدستور المكتوب. وتشكل القواعد السبع عشرة للحكومة الجيدة" *jûshichijô kenpô* (جوشيتشي جو كينبو)، وهي وثيقة عظيمة مؤلفة في أسلوب "النثر الموازي" الصيني. وبعد ذلك بقرن من الزمان، تم إعلان حزمة من التنظيمات الإدارية المكتوبة بالصينية أيضًا. وقد أعيد إنتاج هذه في عدد كبير من النسخ، وتم تزويد السلطات الإقليمية بتعليقات شفوية. وكانت إحصاءات السكان تتم بشكل منتظم،سواء من أجل الضرائب أو لأغراض التسجيل المدني. وبهذه الطريقة وطدت الوثيقة المكتوبة سلطتها، وسرعان ما أحرز إنتاجها تناسباً معتبرًا: وربما تكون سجلات "قلعة السلام" *Heijô – kyô* (هييجو-كيو)، والمعروفة على نحو أفضل باسمها في اللغة الدارجة المحلية،" نارا"، التي كانت العاصمة الإمبراطورية من سنة 710 إلى سنة 794 م، هذه السجلات ربما تكون قد وصلت إلى اثنى عشر ألف وثيقة ورقية، ناهيك عن آلاف الألواح التي استمر اكتشافها على أيدي الأثريين. وكان هذا كله إلى حد كبير نتيجة لعمل عشرات الآلاف من الموظفين المدنيين الذين تولوا إدارة البلاد.

ومنذ نهاية القرن السابع فصاعدًا: كانت النخب تتشكل تحت توجيه أعضاء الجماعة المهاجرة. وثمة مكتب للدراسات العليا المترف بأربعة آلاف صبي من الصفوف العليا من النبلاء، على حين تأسست خارج العاصمة معاهد إقليمية. وكان الطلاب الذين يتمتعون بامتياز الالتحاق بهذه المراكز يكرسون أنفسهم قلبًا وروحًا للحفظ والنسخ، والقراءة والكتابة وشرح النصوص في لغة كانت غريبة عليهم. وكل شيء كان ينبغي تعليمه بالقلب. وبعد أن يتم حفظ النصوص فقط كان يتم إعطاء الدروس حول معانيها.

بيد أن الصينية لم تكن فقط هي لغة البروتوكول الإداري، بل كانت هي أيضًا لغة الأدب والتعبير الشعري. ولأن الشعر كان يعتبر "مرشد الأمة"، فإنه حمل ميثاقًا أعلى لفضيلة الحكومة، أو لعظمة الملك. ولم يحدث أبدًا من ذلك الحين أن تضاءل التذوق الياباني للشعر الصيني.

3 - تخصيص الكتابة
من انحطاط الصينية إلى ظهور اليابانية

في علاقات اليابان بجيرانها شكلت الصينية المكتوبة درعًا لحماية مكانها في الإقليم، وفيما وراءها وتحت مظلتها، تنفست اللغة المحلية التي كانت ترسل مؤشرات على وجودها بين الحين والحين. ومنذ النصف الثاني من القرن الخامس فصاعدًا، كان عدد الكتابة الصوتية لأسماء الأعلام اليابانية التي وصلتنا في تزايد مستمر. وفي بعض الأحيان يتحقق المرء زيادة في استخدام الحروف التي تشير إلى المصطلحات التشريفية، التي هي تعتبر من خصائص لغة الأرخبيل. وثمة نقش حجري تم نقشه في الأقاليم الشرقية (جنوب مدينة تاكاساكي الحالية)، يوضح هذا التقييم: إذ يرجع تاريخه إلى سنة 681 م، وهو لا يعير اهتمامًا بالمرة للغة الصينية ويضع كل حرف بشكل منفصل حسب تنظيم الكلمات اليابانية (ولكن بدون الإشارة إلى العناصر الإعرابية التي لا يوجد لها مقابل في الصينية). فهل كان كاتبه، وهو راهب عاش في إقليم ناء تمامًا، جاهلاً حقاً إلى هذه الدرجة باللغة الصينية، أم أنه ببساطة لم يكن يحفل بها- وربما لأنه حفر هذا النقش في ذكرى أمه، على نحو ما تظهره الكلمات الأخيرة؟

母 為 記 定 文 也

(أمي- من أجل – تسجيل- مثبت- نص- يكون)

Haha(no) tame (ni) shiru(shi) sada(muru) fumi nari

Ceci est un texte fixé par écrit pour ma mère

هذا النص مثبت بالكتابة من أجل أمي.

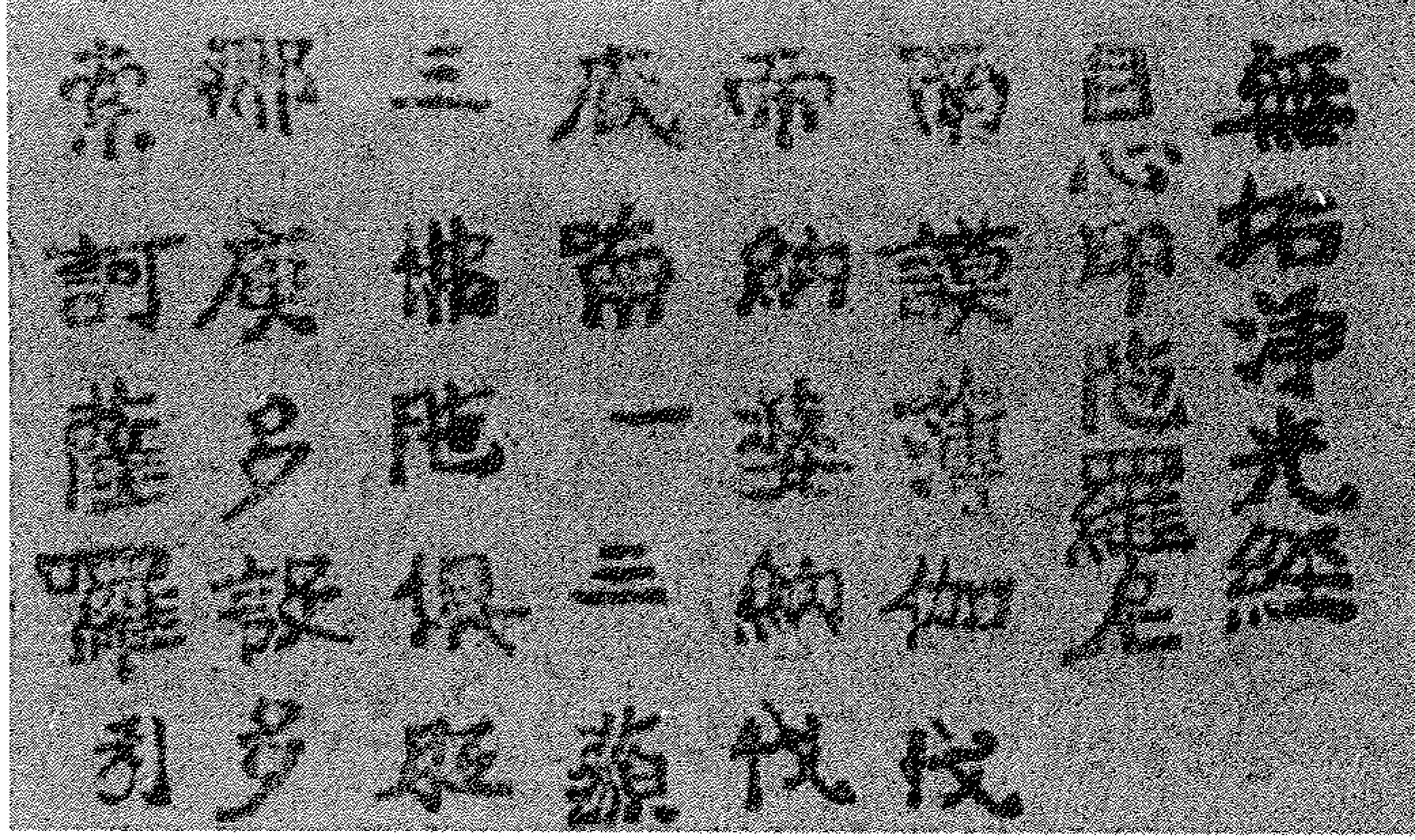
هذه الفقرة القصيرة تقرأ بطريقة طبيعية تمامًا حسب نظام الكلمة الياباني، بجعل كلمة من هذه اللغة تتصل بكل حرف. والموضوعة داخل القوسين هي العناصر النحوية (الحروف أو النهايات اللفظية) غير الموضحة ومن ثم يجب تخمينها.

4 - سيادة النصوص المقدسة

كان شكل البوذية التي قدمت في الأصل داخل اليابان يضفي أهمية كبرى على السحر القائم على التعاويذ من ناحية، ويهتم كثيرًا بممارسة النسخ من محاورات بوذا من ناحية أخرى. وبينما نعرف محاورات بوذا من خلال الترجمات الصينية، فإن الذاراني أو الصياغات المغلقة على فئة بعينها والتي تجعل من الممكن الفعل في عالم الظواهر،كانت تنقل من الناحية الصوتية من اللغة السنسكريتية، بدرجات مختلفة من الدقة. هذا الاعتراف بالقوة الأساسية لذبذبات الكلمة المقدسة هو الذي أفرز في الصين نفسها التطور الذي جرى على الدراسات الأولى للصوتيات، وأمد اليابان بنماذج لنقل اللغة المحلية.



شكل (3) هونين شونين إيدين (تفصيل) رهبان من القرن الثالث عشر في طريقهم للاحتفال بنسخ السوترا، التي كان مقررًا لها أن تدفن في الأرض. وهم يلبسون الأقنعة حتى لا يلوثوا الوثائق بأنفاسهم غير النقية . وظلال المنمنمة، الموضوعة أعلى السوترا، تشهد على رزانة المناسبة. (دير- شيون - إن)



شكل (4) الذراني dharani موزعة بين مليون معبد بوذي. بداية إحدى اللفافات المحفوظة في معبد بوذي. هذه النصوص من أقدم النصوص المطبوعة في العالم القديم التي وصلتنا. (تويوبنكو)

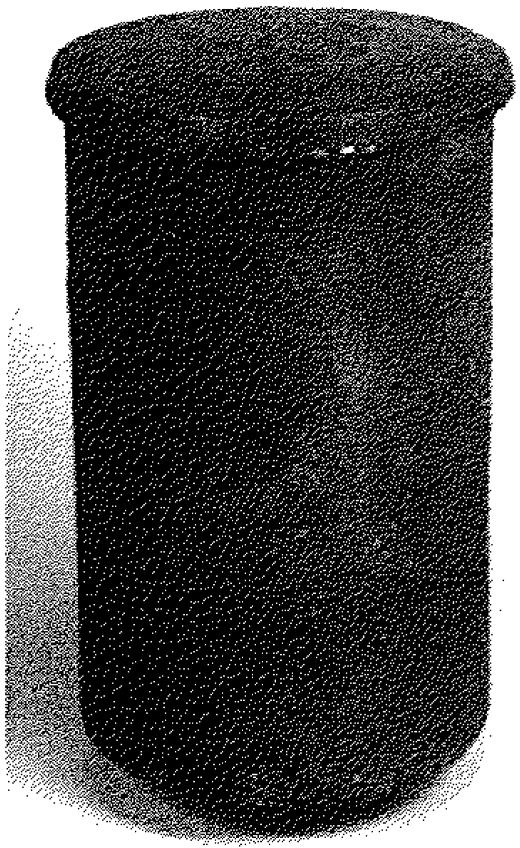
وكان نسخ محاورات بوذا للشخص نفسه (شكل 3) -أو الدفع من أجل نسخها- يشكل تقدمة كانت تعتبر مصدرًا لأعظم نفع لبلد المرء، أو لعشيرته،أو لنفسه، كما أنها كانت توفر الحماية من كل الشرور والأخطار،سواء في هذه الحياة أو الحياة القادمة: فكل حرف كان يحتوي على كلمة بوذا المقدسة، وهي شذرة من البوذية اللامتناهية.

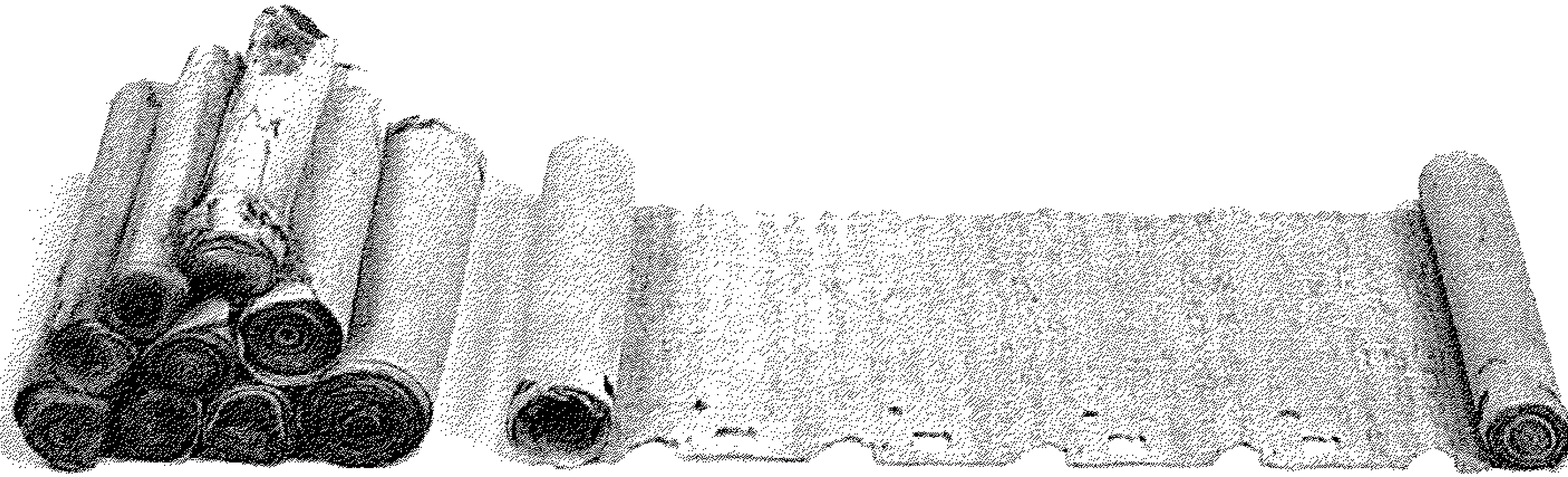
وكانت فترة نارا Nara -أي القرن الثامن- هي العصر الذهبي لبوذية الدولة. فقد كان الإمبراطور شومو (701-756 م) وزوجته الإمبراطورة كوميو (701-760 م) مستهلكين بديانة متوهجة ولهما تمثال عملاق لبوذا مقام من البرونز المذهب. وأسست الإمبراطورة خدمة لنسخ محاورات بوذا مستخدمة أكثر من مائتي ناسخ. أما القانون الديني البوذي كله -أي كل النصوص المقدسة- فقد تم نسخه عدة مرات. وحينئذ تم تأسيس الأديرة في كل مقاطعة -بعضها للرهبان وبعضها للراهبات- وأوكل إليها نسخ حافظة لمحاورات بوذا مكتوبة بحروف ذهبية أو على ورق البنفسج، وكذلك كانت هذه الأديرة مسئولة عن القيام بقراءة رزينة لهذه النسخ في فترات منتظمة.

أما ابنتهما، الإمبراطورة شوتوكو (718-770 م)، فقد أضفت أهمية كبرى على البوذية. ففي سنة 764 م، ولكي تبطل مفعول سحر، أمرت بطباعة الذاراني عن طريق الحفر في الشجر وإنتاج مليون نسخة (شكل 4) منها. هذه الألواح، التي كان ارتفاعها بوصتين وربع بوصة وطولها ثماني عشرة بوصة تقريبًا، كان ينبغي جمعها في معبد خشبي صغير "باجودا" قبل توزيعه على الأديرة الكبرى.

واحتفظت نسخ مخطوطات محاورات بوذا (السوترا) بأهميتها خلال الفترات التالية. وعندما كان يتم دفن شخص ميت، كانت العادة أحيانًا أن تجمع خطاباته، وتلصق معًا لعمل لفافة، وتغطى الحروف بمسحوق "الميكا" ويكتب نص سري على قمة اللفافة. ومن الممكن أحيانًا أن نقرأ ما كتبه المتوفى تحت حروف (السوترا). ومن حين لآخر، كان يتم إعادة دورة خطاباته لتجديد الورق الذي كان قد أخذ اللون الرمادي بسبب الحبر المكتوب به، والذي كان يمكن أن يوضع فيه الرماد المتخلف عن حرق جثة الميت (الرماد المرئي بالعين المجردة على نسيج القماش ذو رائحة ذكية).

كان النبلاء يقدمون القرابين عن طيب خاطر من الفقرات المطبوعة من محاورات بوذا. وأحد أعظم الأشخاص في اليابان الكلاسيكية فوجيوارا نوميشناجا (966-1027 م) كان عنده ألف نسخة من السوترا معمولة من اللوتس، بيد أنه كان هو الذي بادر سنة 1007 م بطقوس دفن نسخ المخطوطات من السوترا المخبوءة في حقائب لحمايتها، أقرب ما تكون إلى وعود للزمن الآتي أو رسائل إلى بوذا المستقبل (شكل 5). وقد انتشرت هذه الممارسة في جميع أرجاء البلاد حتى منتصف القرن الثاني عشر، ثم تضاءلت حتى اختفائها في منتصف القرن الثالث عشر. ويبدو أن هذه الظاهرة قد

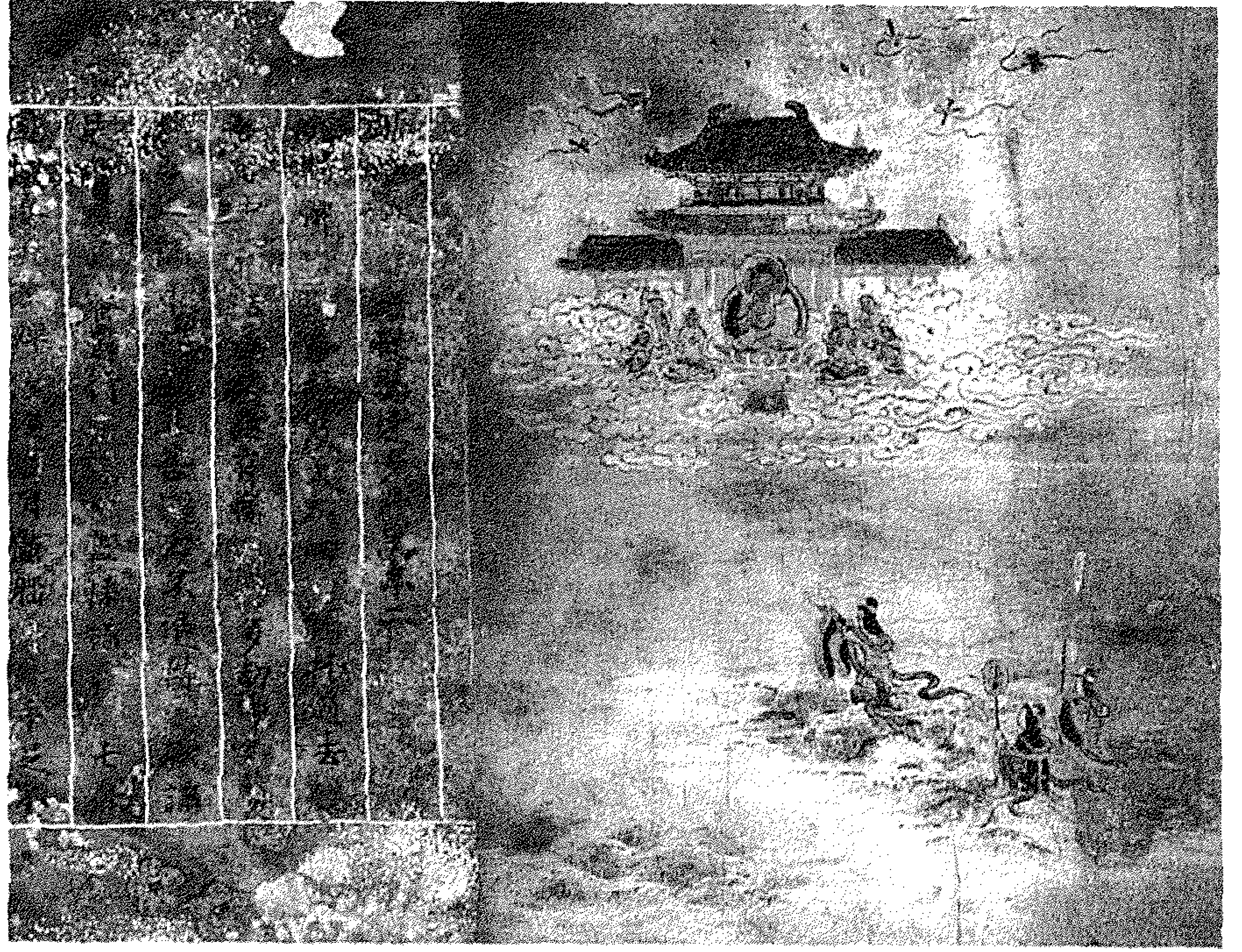




شكل (5) لفافات من السوترا المدفونة والعلبة البرونزية التي تحويها. اكتشفت بالقرب من أسوار معبد هاكوسان في Hachioji بضواحي طوكيو، حيث تم دفنها سنة 1154.

ربطت بالاعتقاد في قدوم "عصر للقانون النهائي" ونهاية قوة الإنقاذ التي أنعمت بها تعاليم ساكياموني بوذا.

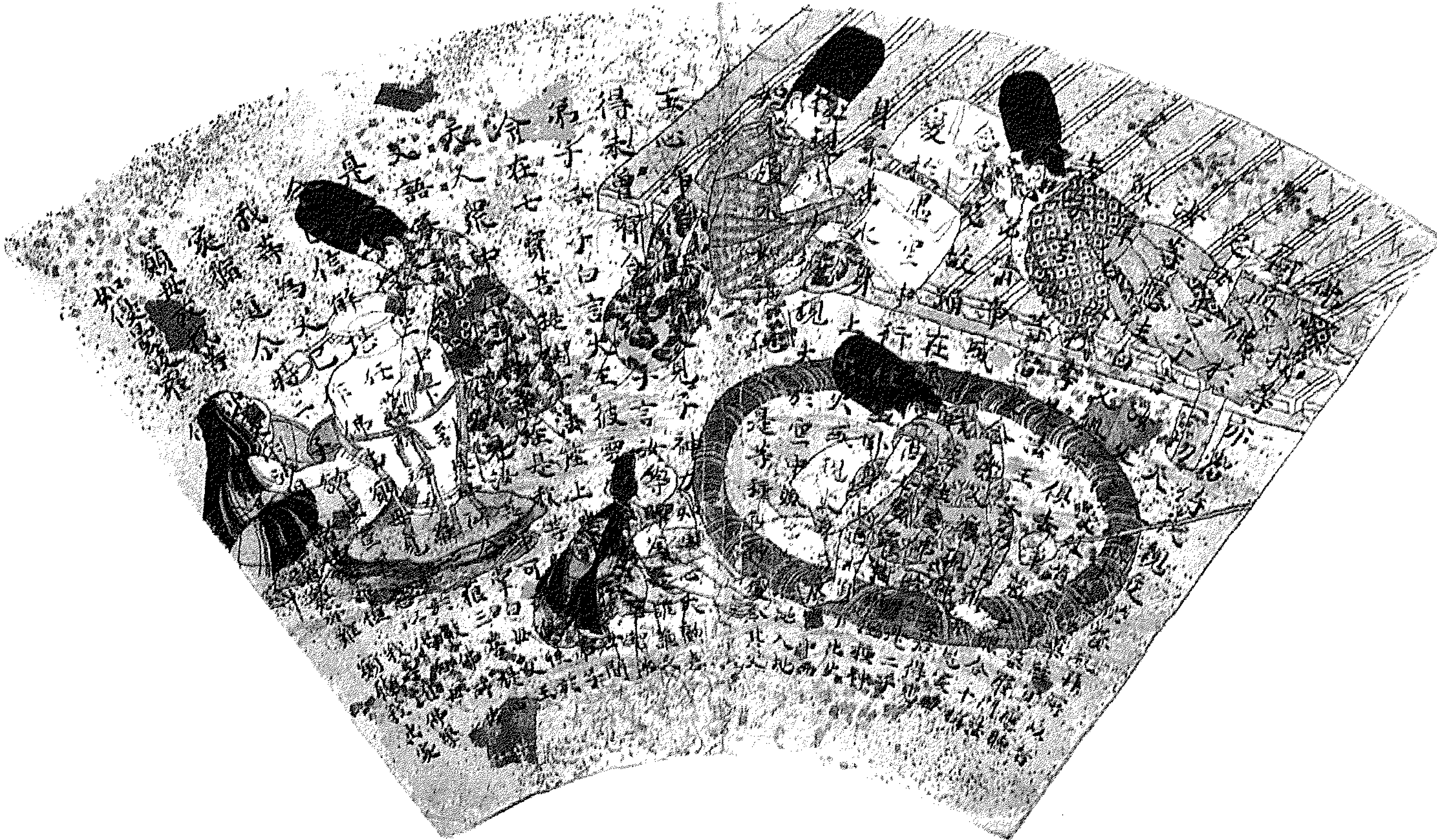
وتسترعى نهاية فترة تألق العاصمة هيان الانتباه بسبب نسخها المزينة بفخامة، بما في ذلك نسخ السوترا المعمولة من اللوتس، التي كانت مرقشة بقطع على شكل أوراق الذهب والفضة. وكانت هذه قد قدمت قرابين حوالي سنة 1164 م من قبل كل عشيرة تايرا،التي بعد أن حازت مرتبة سامية جدًا في السلطة، هلكت بأكملها في البحر خلال معركة بحرية شهيرة سنة 1185 م (شكل 6). والمشاركة في عبء النسخ هي التي جعلت من الممكن إيجاد حلقة وصل للمستقبل بين أولئك الذين كانوا قد لعبوا دورًا فيها وبين بوذا. أثناء هذه الفترة، كانت النسخ تعمل أيضًا على كتيبات تفتح على شكل مروحة (شكل 7). وقد عرضت المناظر الطبيعية والمشاهد النمطية للحياة اليومية للنبلاء وعامة الناس-كما لو أن نص السوترا كان يغطي كل هذا العالم الوهمي بأسره ويتوغل فيه. وأعمدة الحروف ليست متوازية، ولكنها متحدة المركز، كما أن حجم الحروف يتضاءل بشكل مطرد كلما نزلت أسفل الصفحة.



شكل (6) قطعة أمامية من بداية الفصل الثاني عشر، الذي يحمل عنوان Daibadtta- bon من سوترا اللوتس نسختها عشيرة تايرا، وقد أضفيت أهمية خاصة على هذا الفصل الذي يشرح كيف أنه يمكن للنساء أن يكن من أتباع بوذا في حياتهن. والجزء الأسفل من القطعة الأمامية، يمكن أن نلاحظ أن ابنة الملك التنين تبرز من المحيط لتقدم قربانًا إلى بوذا (إيتسوكوشيما، هيروشيما)

5 - البحث عن لغة وطنية مكتوبة

تسترعى فترة نارا *Nara* الانتباه بسبب أعمال ثلاثة جعلتها تبرز في مجرى التاريخ الياباني: أولاً وقبل كل شيء ،الكوجيكي (سجل الأزمنة



شكل (7) نسخة من سوترا اللوتس على كتيب في شكل مروحة. أوائل القرن 12(متحف طوكيو الوطني)

القديمة) الذي استكمل سنة 712، وهو عبارة عن سجل أسطوري وتاريخي، قام على أساس المصادر الشفاهية. في المقدمة، يعطي العالم المسئول عن تصميمه تقريرًا عن الصعوبات التي واجهها في رسم النسخة المكتوبة لهذه الحكاية. أما "الترجمة" (Kun) 訓 التي تقوم على أساس بين معادلة المعنى بين المفردات المحلية والحروف الصينية المكتوبة، فإنها لا تحتفظ بأي أثر للنطق وربما لا تتصل بالضبط بالمعنى الأصلي. ومن ناحية أخرى، فإن" النسخ الصوتي" (on) 音 يهدف إلى جعل الحروف الصينية تتصل بقدر ما يمكن بالمقاطع اليابانية ولكنها تعاني من وجهة النظر هذه من عجز رئيسي:– هو"الطول"، الذي هو على النقيض من حس الكتابة الصينية ونزوعها إلى الحذف والتركيز.

وعلى سبيل المثال:فإن اسم العلم أميكوني (أي بلاد كوني kuni) و(السماء ame) حينما يتم نسخها صوتيًا، تتطلب أربعة حروف: 阿米久爾 (a.me.ku.ni). وإذا ما ترجمت يكفي حرفان (السماء، بلاد) 天国، ولكن هذا الشكل المكتوب ربما يقرأ بطريقة مختلفة بالطريقة الصينية، ولا يضمن النطق المضبوط للاسم. وهكذا فإنه بالنسبة للشكل المكتوب لكلمة "إمبراطور"天皇 لا يعرف القارئ ما إذا كان عليه أن يقرأ وفقًا للنطق الصيني (*Tennô*)، أو بحسب النطق الياباني(ميكوتو). وأخيرًا، فإن الحروف الثمانية في النسخ الصوتي (*hi.ro.ni.ha no mi.ko.to*) 比里爾波之彌己等 أي إمبراطور *Mikoto* الحاكم على *no* أي الحديقة الشاسعة *hironiha* تنخفض إلى أربعة حروف في الترجمة: 広庭天皇 *Hiro-niha (no) mikoto*

وفي النهاية يتبنى الخطاط حلاً وسطًا: بعض الفقرات مترجمة وبعضها الآخر منسوخًا (لا سيما الأشعار والأسماء). أما البعض الآخر فيبقى خليطًا من العملتين. ويزال الغموض بإضافة ملاحظات صغيرة وعن طريق تقسيم الأعمدة إلى اثنين، كما هو موضح في الاسم *Ame no toko tachi (no) kami* ومعناها المقدس الذي يقف منتصبًا في السماء خالدًا (وللاستفاضة نقدم المثال هنا أفقيًا)

天之常立神 訓常云登許 訓立云多知

وتتم قراءة الحرفين الأولين عندما يترجمان إلى اليابانية (*am no* أي من السماء) كما هو الحال مع الحرف الأخير *kami* بمعنى المقدس. ولكن لاشك في أنه بسبب إمكانية وجود غموض، تشرح الملاحظات أن الحرف الأخير ينبغي قراءته *toko* (أي الخلود) والرابع *tachi* (أي منتصبًا). هذا النظام يجعل من الضروري كتابة الشيء نفسه مرتين، وبطريقة ما، ينطق بالعملية، والتي ما تزال مستخدمة حتى اليوم، في استعمال الفوريجانا (علامات مقطعية صغيرة إلى جانب الحروف الصينية) للإشارة إلى نطقها.

هذا النص الذي قيض له أن يبقى مجهولاً زمنًا طويلاً، أقدم عمرًا بثلاثين سنة من الثلاثين مجلدًا التي تحتوي على حوليات اليابان *Nihon* shoki، التي استكملت في سنة 720 م وكتبت بالصينية فيما عدا الأسماء والأغاني الشعرية. وقيض لهذا العمل أن يحظى بانتشار أوسع.

وأخيرًا، فإن أوراق ميرياد *man – yo-shu* وهي مختارات شعرية اكتملت فيما بين سنة 759 وسنة 770 م، ثم أعطت اسمها فيما بعد لمجموعة الحروف الصوتية التي استخدمت لوصف الأشعار *mam .yo-gana*، والتي سميت هكذا لتمييزها عن المقاطع الصوتية الخالصة التي ظهرت تباعًا. وجزء كبير من الأربعة آلاف وخمسمائة قصيدة في هذه المختارات تم نسخها باستخدام حرف صيني واحد في كل مقطع. بيد أن المرء يجد مناهج أخرى مختلفة مستخدمة، كما أن الكلمة نفسها يمكن أن تظهر في أشكال خطية مختلفة تمامًا: إذ إن *aki* (يسقط) تظهر في الترجمة في شكل حرف 秋 أو في شكل الحرفين 秋時 (أي موسم الخريف)، ولكنها تظهر أيضًا في عدة أشكال صوتية تتصل بالمقطعين *aki* (安伎, 安吉 أو 阿 伎) وكذلك في شكل أكثر إثارة للدهشة يتضمن الحرف الصيني المعادل لكلمة معدن (金) وهو أحد العناصر الكونية الخمسة وهو، بحسب التراث الصيني يرتبط بهذا الفصل من فصول السنة. ويمكن للمرء أن يلاحظ أيضًا العديد من تأثيرات المرايا المتبادلة بين الكلمات والحروف، مثل *Kohi* (الحب) التي يشار إليها بحرفين إذا استخدمت صوتيًا، ولكنهما سوياً يعنيان أيضًا، يعاني من الوحدة: (.孤悲). وأخيرًا، فإن استخدام أعداد لا تحصى من الحروف المشتقة من الأصوات للأعداد يحمل شهادة على انتشار استخدام جداول الضرب: إذا إن كلمة *nikuku* (صعب) هي صوت واحد لرقم (二 = ni) وتسع تسعات (九九) Kuku وتتم الإشارة إليه بواسطة (二八十一) التي تقرأ اثنين وواحد ثمانين (أي تسعة في تسعة). هذا التنوع غير العادي في أشكال الخط يشهد على الروح اللعوب التي عمل اليابانيون على تقديمها في تلمذتهم المضنية على الكتابة الصينية.

كانت الملاحظات الصوتية في السينميو *senmyo* (الأوامر) الصادرة من الإمبراطور لرعاياه والنوريتو *norito* (المخاطبات الشفوية للآلهة) علامة على خطوة جديدة بفهرسة الحروف الصينية المستخدمة صوتيًا لكي تميزها عن الأشكال ذات المعنى. وفي هذه النصوص، التي كان القصد منها أن تقرأ بصوت عال بطريقة رزينة، تكون الكلمات غالبًا مكتوبة بالصينية حسب نظام الكلمات اليابانية، على حين أن الحروف التي كانت تستخدم استخدامًا صوتيًا خالصًا (وغالبًا ما كانت تكتب بخط أصغر على اليمين) تشير إلى العناصر التي كثيرًا ما تم تجاهلها منذ ذلك الحين فصاعدًا–وهي الأدوات النحوية والنهايات في الأفعال. وهذا هو الشكل الذي يبدأ به أحد الأوامر الإمبراطورية يرجع تاريخيه إلى سنة 757 هـ.

天皇我大命良末等宣布大命乎衆聞食倍止宣

ويجب قراءة العبارة التي نسخنا فيها العناصر الصوتية بالخط الأسود–على النحو التالي: (اسمع أيها الشعب، الأمر الذي تمت صياغته بالكلمة النبيل لحاكمك) *Sumera **ga** ohomikoto**ramato** notama**fu** ohomikoto **wo** shu kikitama**he** to notamahu*

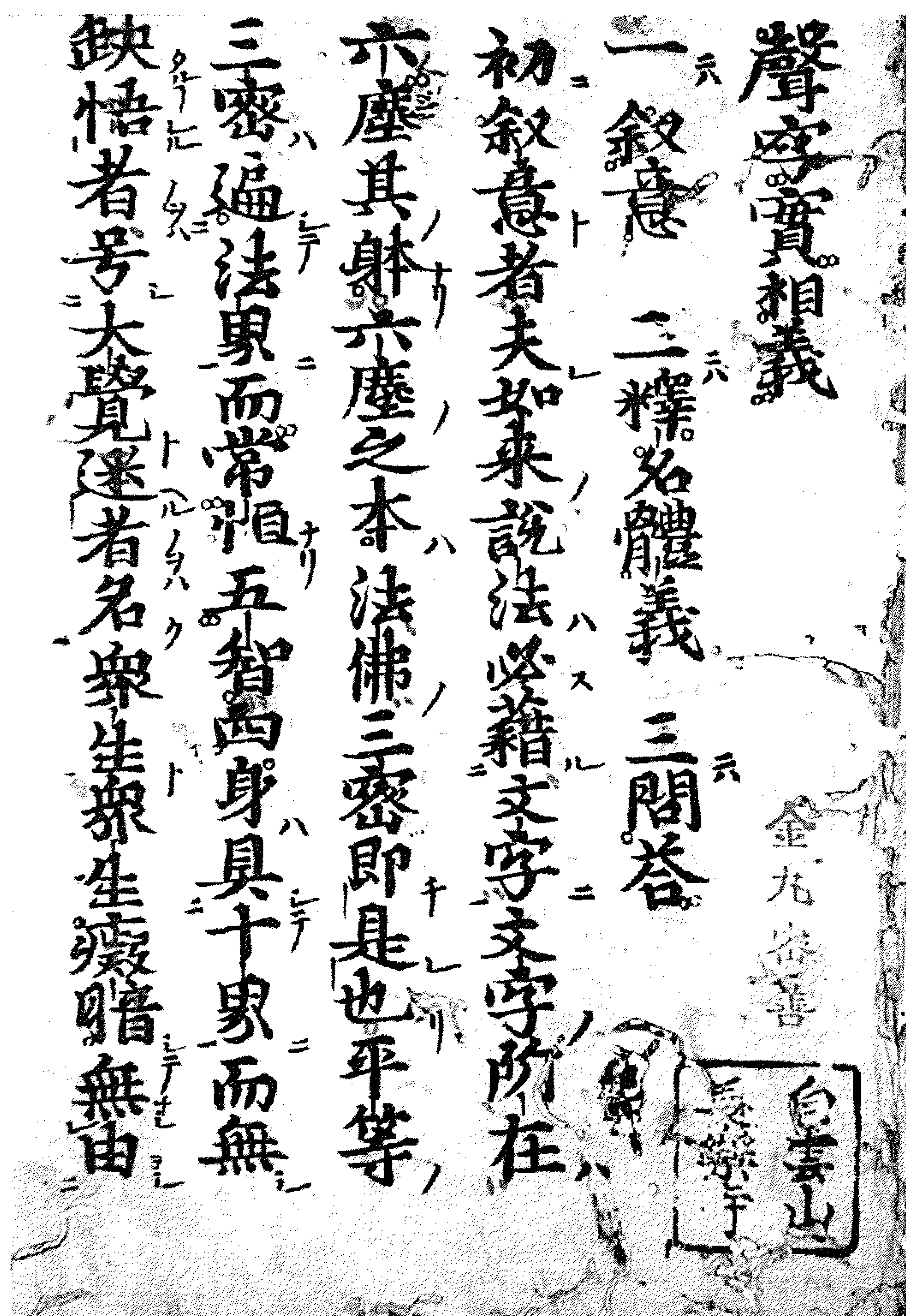
هذه العملية من المعارضة الثنائية بين "الرأس"و"الطبقة الأدنى" للنصوص التي كان ينبغي قراءتها دونما تردد أو خطأ تحدد بداية ممارسة الفصل بين الحروف الصينية والعلامات المقطعية (لكي تشير إلى العناصر التركيبية) والتي قيض لها سعة الانتشار في الأزمنة التالية.

6 - الفوضى والارتباك في النطق

انتقل محل الإقامة الإمبراطوري بعيدًا عن نارا في سنة 794 م، في وقت شهد تغيرات شاملة في المجتمع الياباني واللغة اليابانية. إذ أن السلطة الحاكمة نأت بنفسها عن الأديرة ذات القوة البالغة واتخذت إجراءات صارمة في محاولة لاستعادة السيطرة. وأصدرت مراسيم بقواعد صارمة لرسامة الرهبان، كان من بينها الإصرار على النطق السليم للصينية المعاصرة–وهي اللغة الصينية الشمالية، اللغة الرسمية لأسرة سوي sui (589 – 618 م) وأسرة تانج (618 – 904 م)–كما كان يجري تدريسها في مكتب التعليم على أيدي أساتذة صينيين. وتمت إدانة النطق القديم الذي كان قد وصل من كوريا ومن جنوب الصين في عصور سابقة. وتم إصدار عدة مراسيم امبراطورية في هذا الصدد.

وكان النطق القديم، على أية حال، قاصرًا على نخبة ثقافية لم تنجح في فرضه بشكل عام. وكان أحد الأسباب، يتمثل في أن الجماعات البوذية لم تكن قادرة على التخلي عن التقاليد التي كانت قد انتقلت من الأستاذ إلى التلميذ، وإلى غيره، وقد جاءت الرغبة في الإصلاح اللغوي ضد المقاومة السلبية للغة نفسها، والتي كانت استعاراتها القديمة تضرب بجذورها في أعماق المتحدثين بها.

ومنذ ذلك الحين فصاعدًا، فإن الطريقتين الكبيرتين للنطق والمستعارتين من الصينية استمرتا في الوجود جنبًا إلى جنب: النطق القديم "*go-on*" أي النطق بطريقة "Wu"، والنطق الجديد "kan-on" أي النطق بطريقة "Han". وفيما بعد ظهرت طرق نطق أخرى من (song china) *so-on* على أيدي رهبان زن zen، بيد أنها كانت قاصرة على دوائر معينة وفي كلمات قليلة. وحتى اليوم، بدلاً من وجود طريقة نطق واحدة بالحروف، هناك لمعظم الحروف طريقتان أو ثلاث أو أكثر للنطق ويتم الاختيار بينها كلمة كلمة حسب الاستخدام. وكل حرف، بالإضافة إلى ترجماته المختلفة في اليابانية (والمعروفة باسم *kan.yomi* أي "القراءة المترجمة" أو"القراءة حسب المعنى") كان يقرأ منذ ذلك الحين بطريقة مختلفة حسب السياق، على نحو ما هو موضح في المثالين التاليين (وهو ما يتصل بالمعلومات التي توفرها القواميس المعاصرة للحروف الصينية المستخدمة بالتوازي مع قواميس اللغة).


聲字實相義
一 敘意　二 釋名體義　三 問答
初叙意者夫如來說法必藉文字文字所在
六塵其體六塵之本法佛三密即是也平等
三密遍法界而常恒五智四身具十界而無
缺悟者号大覺迷者名衆生衆生癡暗無由

شكل (8) نسخة مخطوط shôji shissō gi (من مقالة عن الصوت، العلامة والحقيقة) كتبها الراهب كوكاي Kūkai (774–835 م) مؤسس مدرسة شينجون السرية. في هذا النص حلقة داخلية قائمة بين العلامة المكتوبة واللغة وأصل الكون. والعلامات المكتوبة مثل نغمات الصوت، هي التعبير عن التعاليم التي تقدم بشكل مستمر من جانب بوذا الكوني العظيم. وهنا تظهر بداية المقالة، مكتوبة بالصينية، والتي لكي تسهل القراءة الشفوية باليابانية، تم وضع علامات لها باستخدام الكاتاكانا بين السطور على يمين النص الصيني كما أن العلامات المائلة تشير إلى نظام القراءة إلى اليسار. وتشير العلامات الحمراء إلى النغمة المناسبة للحروف الصينية. (فترة إيدو. دير zentsû-ji)

行

1. on.yomi. نطق صيني الأصل (مع مثال لكل حالة) ,

go.on	**shûgyô**	修行	ممارسة التقشف
kan.on	**kôi**	行為	حدث
sô.on	**an**gya	貴重	الحج

2. kun.yomi, "قراءات مترجمة"

(1) iku/**yuku**	行く	يذهب
(2) **okana**u	行う	أتم

重

1. on.yomi

go.on	**jû**yô	重要	مهم
kan.on	ki**chô**	貴重	نفيس

2. kun.yomi, "قراءات مترجمة"

(1) **e**	重	طبقة، سُمك
(2) **omo**i	重い	ثقيل
(3) **omo**tai	重たい	ثقيل
(4) **kasa**neru	重ねる	نضّد
(5) **kasa**naru	重なる	منضد

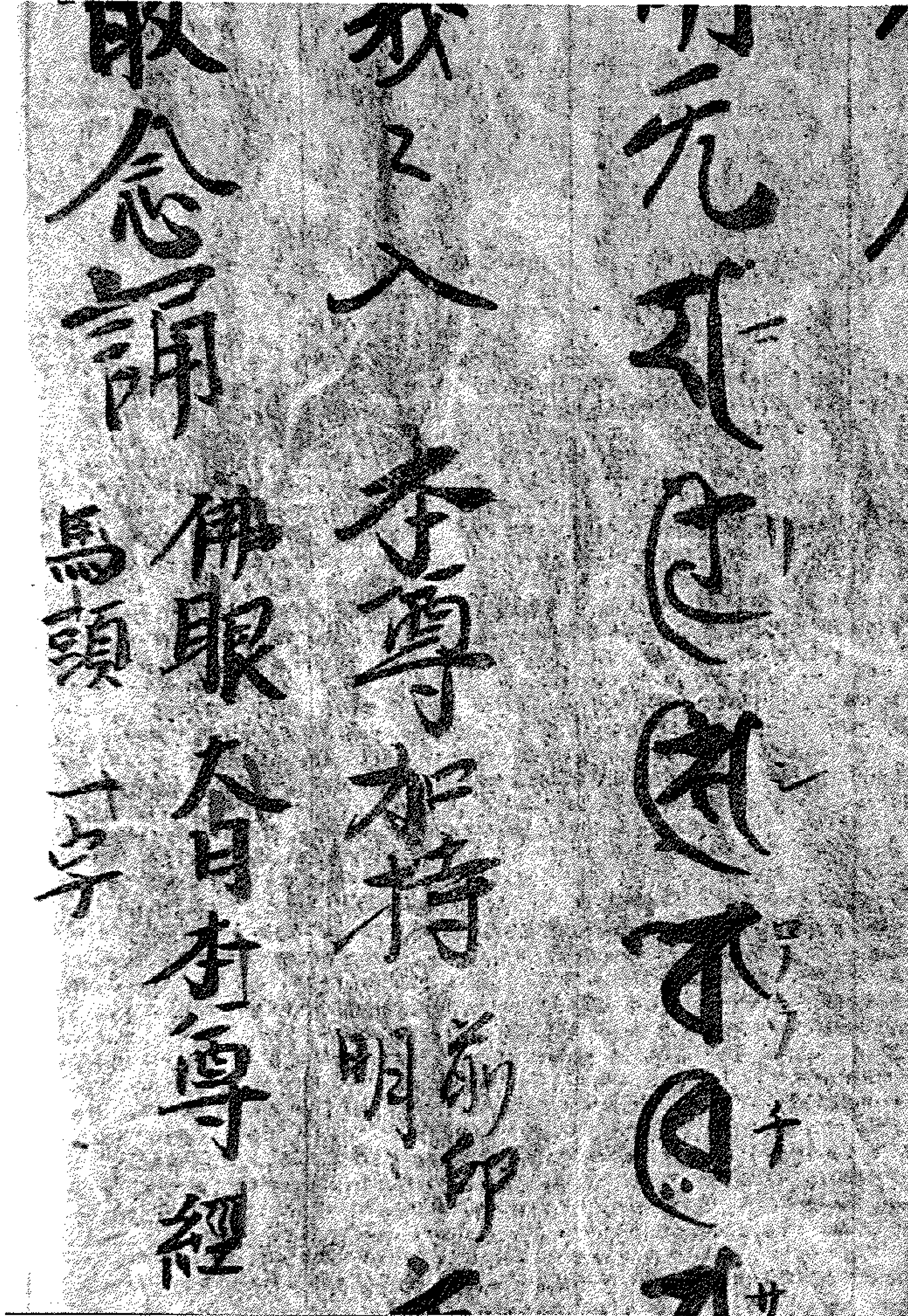
7 - الأدوات التحليلية وظهور الكاتاكانا (katakana)

وفي الوقت نفسه، بينما حاولت السلطات إرساء قواعد لنطق النصوص المكتوبة، أصدرت مراسيم تحث على ألا يقنع الرهبان المبتدئون بحفظ السوترا (محاورات بوذا) عن ظهر قلب وإنما يدرسون معانيها بتعمق وأن يكونوا قادرين على شرحها. وتم آنذاك خلق أدوات جديدة لترجمة الصينية إلى اليابانية.

وتم استكمال نظام للعلامات هو "نقاط الترجمة" *kun ten*، التي تمت إضافتها إلى النصوص، بحيث جعلت من الممكن قراءتها باليابانية مباشرة بدلاً من النظام الصيني. والواقع أن العلامات شجعت على أن يمضي القارئ للأمام ويعود إلى الوراء وفق تتابع مخصوص، فيسقط أجزاء بعينها لكي يعود إليها لاحقًا. وقد استخدم النظام أولاً على أيدي أقلية قبل أن يتم الأخذ به بشكل أكثر عمومية: وحتى يومنا هذا يحتوي التدريب التقليدي في الدراسات الصينية على أخذ "نص مجرد" ثم وضع "نقاط الترجمة" بشكل صحيح، وهي ضرورية لترجمته إلى اليابانية.

وأقدم شكل لوضع الهوامش من هذا النوع وصلنا يرجع تاريخه إلى سنة 783، عشية تأسيس عاصمة أسرة هيان *Heian*. وثمة وثيقة عنوانها تعليق على السوترا المزينة بالزهور *kegon-kgô kanjô ki*، تمت إضافة العلامات سواء باللون الأسود أو اللون القرمزي، بحيث يمكن الوصول إلى نظام الكلمات الياباني للنص الصيني.

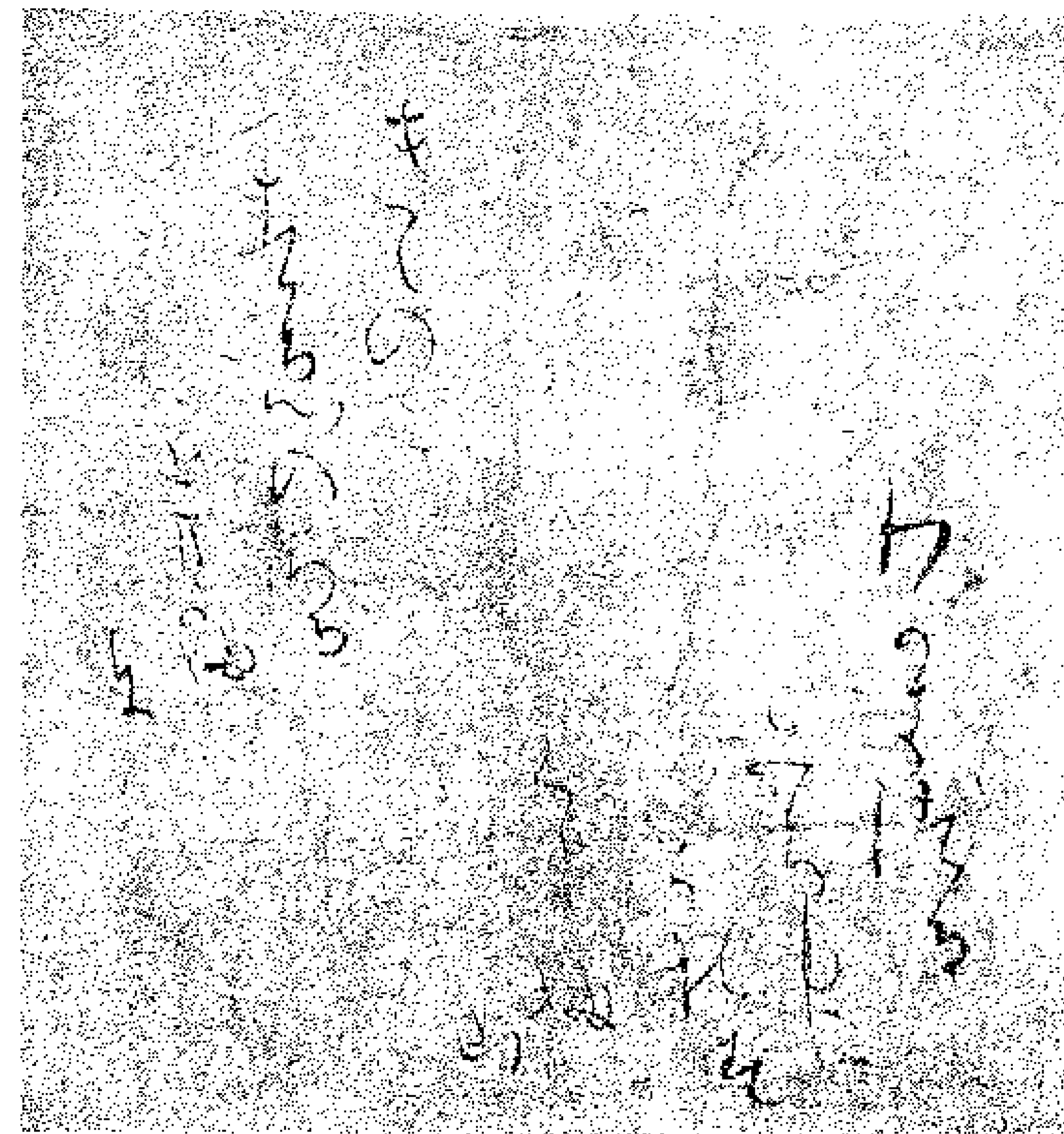
ولكي تجعل العلاقات اللغوية التركيبية واضحة والمشار إليها في



شكل (9) تفصيل من بروتوكول احتفالي بوذي. وقد كتب السطر الأول بحروف تسمى باليابانية bonji، جاءت من أحد أشكال الكتابة السنسكريتية siddham. وتظهر هنا الصيغ التي يجب النطق بها أثناء الاحتفال، الكاتاكانا، في كتابة أصغر على الجانب تشير النطق المضبوط لهذه العلامات، التي كان يمكن لعدد قليل من قراءته بقدر من اليقين (فترة إيدو . دير zentsû- ji)

اليابانية بأدوات ونهايات لغوية، تمت إضافة علامات في نقاط محددة في المربع المثالي الذي يكتب فيه الحرف الصيني. وتسمى صيغة وضع الحواشي *wokoto ten*، ومعناها الحرفي "النقاط التي تحدد الأدوات اللغوية مثل *wo* المتصلة بالأسماء، والعناصر مثل *koto* التي تتصل بالأفعال". هذا النظام لوضع الحواشي معقد بشكل خاص، لأنه فوق كل شيء ليس نظامًا متسقًا ولكنه يختلف من دير لآخر (يمكن أن يكون هناك ما يصل إلى مائة نظام مختلف، تم التوصل إلى معظمها فيما بين القرن التاسع والقرن الثاني عشر). وتحت هذا التعقيد، بغض النظر عن الانشغال بالإخلاص لما كان أحد الأساتذة قد درسه، يمكن للمرء أن يفطن إلى ميل مطرد للسرية فيما يتعلق بتقاليد كل مدرسة.

وفي هذا السياق حدث أن ظهرت إحدى مجموعات الرموز اليابانية، وهي العلامات التي تسمى كاتاكانا *Katakana* ومعناها الحرفي القطع kata للعلامات المستعارة *kana*، أو *kanna* وهذه



شكل (10) سونشوان شيكيشي، تنسب تقليديًا إلى ki mo tswrayuki، ولكن يقدر أنها كتبت في القرن الحادي عشر. وعلى الصفحة قصيدة بالكانا، مختارة من مجموعة الشعر الياباني القديم والحديث. وقد سجل الجزء الأول على الجزء الأسفل من الجانب الأيمن، والجزء الثاني على الجزء العلوي من الجانب الأيسر. وتشكل مجموعتا الرسوم سلمًا ينزل إلى آخر سطر، وهو يتكون من حرف واحد كان هذا أصلاً جزءًا من كراسة، ثم قطع أوراقها على التوالي على أيدي الجامعين الباحثين عن اللفافات التي كانوا يضعونها على الحوائط لكي يتأملوها خلال احتفالات الشاي.

حروف صينية تستخدم صوتيًا مع الاحتفاظ بجزء فقط من الحرف الصيني وربما تكون كلمة *kana* مشتقة من *kara no na* التي كان معناها الأصلي شيئًا مثل العلامات (*na*) التي تمت استعارة نطقها (*kari*) ولكن معناها "سقط" في مقابل العلامات التي أخذت برمتها.(العلامات الصحيحة *mana*).

وفيما يلي مثالان على تكوين الكاتاكانا *katakana* :

الحرف الصيني الأصلي:

曽 (so ، بالفعل) — 奴 (nu,عبد)

الإستخدام الصوتي (man.yô-gana):

曽 (ترمز للمقطع so) — 奴 (ترمز للمقطع nu)

الكاتاكانا *katakana* :

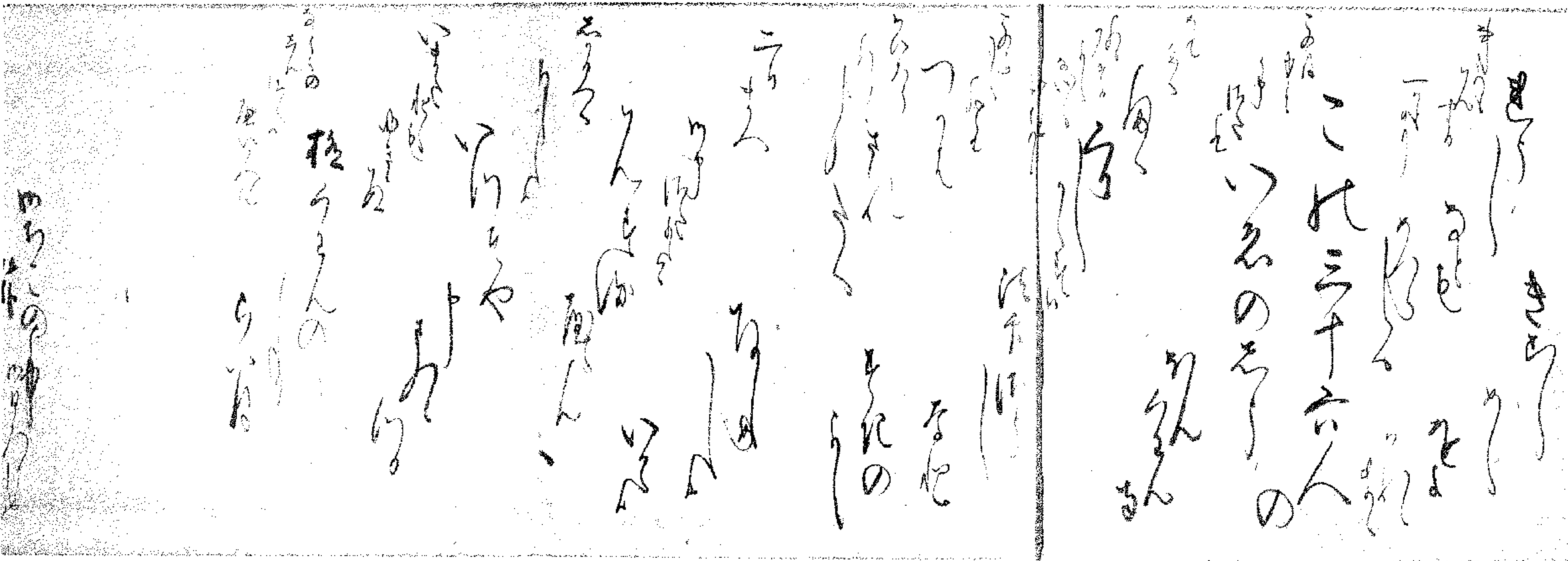
ソ الجزء العلوي من الحرف — ヌ الجزء الأيمن

وتوجد أقدم الكاتاكانا في الأديرة الكبرى عند نهاية عصر نارا (نهاية القرن الثامن). وقد ظهرت أولاً كإضافات بين السطور، ولكنها سرعان ما صارت مختلطة بالحروف الصينية في متن النص نفسه، على نحو ما نرى في وثيقة عنوانها *Tôdai-ji fujumon-kô* تتألف من هوامش كتبت بين نهاية القرن الثامن وبداية القرن التاسع استعدادًا لإلقاء خطبة. وتهدف المؤشرات في الكاتاكانا إلى تسهيل القراءة العامة لنص صيني في بنائه على نحو شامل. وإذ توضع هذه العلامات بعد الحروف الصينية، فإنها تكون أحيانًا إشارة لنطقها. ولكن بدون التحسين الأخير الذي يميز بين الفوريجانا *furigana* (التي تعطي النطق أو المعنى للحروف الصينية) والأوكيريجانا *okurigana* (وهي الكانا الموصولة بالحروف الصينية لتشير إلى النهايات المتغيرة للكلمات اليابانية).

أما العلامات، التي يمكن وصفها بأنها اختزالية، لأنها تجعل من الممكن كتابة الإملاء بسرعة، فإنها صارت شكلاً مستخدمًا بصفة عامة في منتصف القرن العاشر الهجري: ومن بين النقوش المكتشفة خلف السقف الخشبي في البرج ذي الطوابق الخمسة بدير دايجو-جي، توجد ثلاث قصائد، مكتوبة بالكاتاكانا، ربما كتبها أحد الحرفيين أثناء تشييد البرج، الذي تم سنة 951.

8 - هيراجانا وظهور أسلوب الوابون الياباني

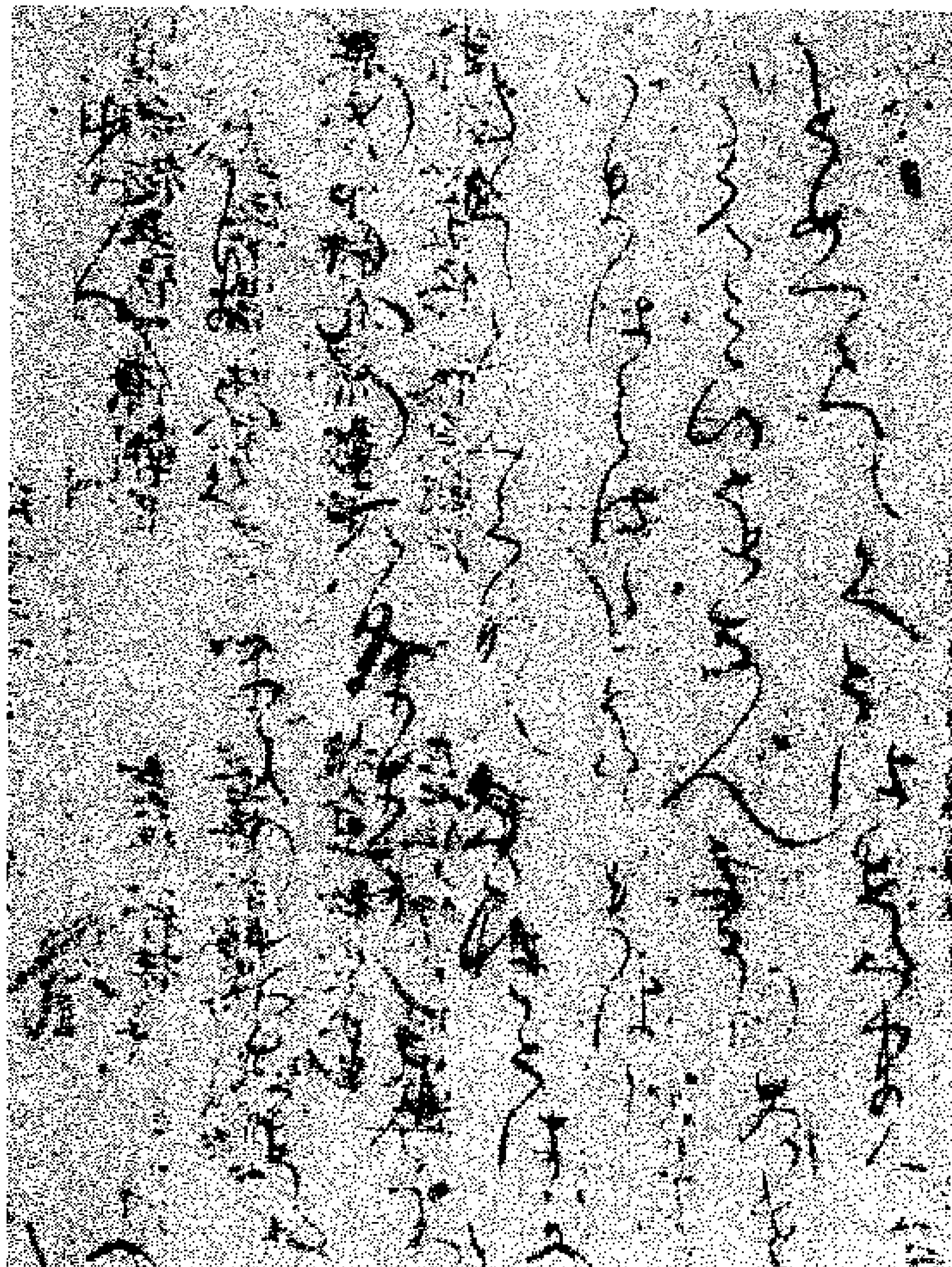
وعلى خلاف الكاتاكانا، التي كانت من إنتاج الأديرة، فإن العلامات المعروفة اليوم بالهيراجانا *hiragana* "الكانا البسيطة" نشأت أصلاً



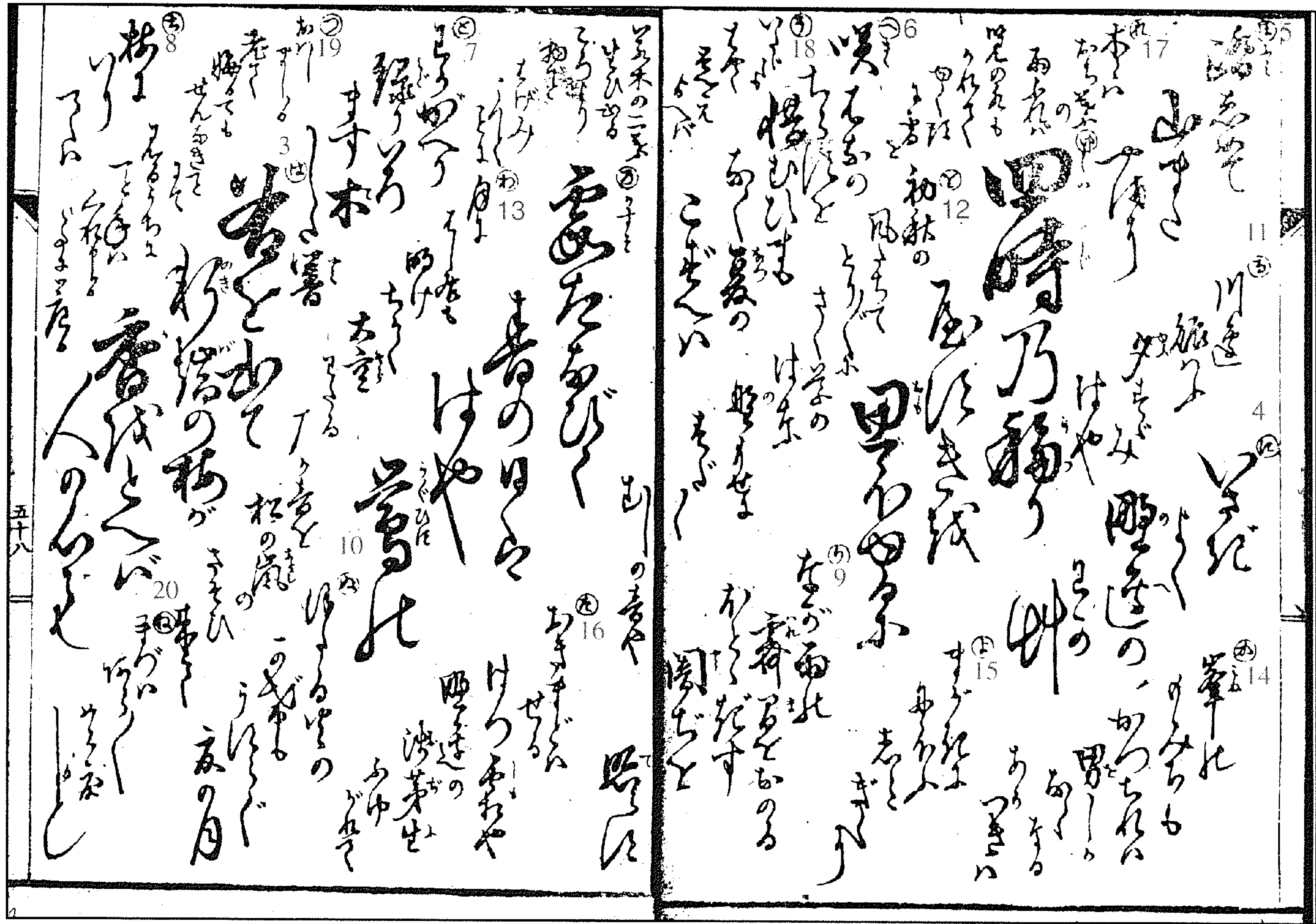
شكل (12) وثيقة رسمية تسمى nyôbô hôsho (التعليمات الإمبراطورية للنساء). هذه الوثيقة لم تنشئها سيدة من البلاط ولكنها من إنشاء الإمبراطور نفسه. وكان الإمبراطور جونارا (1496–1557 م)، هو الذي أهدى، بمقتضى هذه الوثيقة المكتوبة سنة 1550 م، دير نيشي هونجان-جي مختارات من ست وثلاثين قصيدة خالدة. ويتألف الخطاب من ورقتين وضعتا على التوالي على لفافة. وهو مكتوب بأسلوب ganko-yo (أي طيران الأوز البري) ومعمول من إحدى وعشرين رجعة. (دير نيشي هونجان-جي)

في حجر الأرستقراطية وانتشرت خصوصًا بين سيدات النبلاء. وبينما كانت العلامات السابقة علامات مبتورة، وذات طبيعة نفعية خالصة، فإن الأخيرة ترتبط برشاقة الخط المتصل.

وبداية، كانت شكلاً للكتابة قاصرًا على الاستخدام الرسمي والمراسلات الخاصة. وإذا كانت هناك أمثلة قليلة وصلتنا، فذلك لأنها كانت على الجانب المقلوب من الورقة الذي كان يعاد استخدامه للوثائق الرسمية وبالتالي يحفظ في السجلات. وحينما كان أحدهم لا يجد ورقًا، كان يلصق شرائح من الورق المستخدم، ويعيد تشذيبها ليشكل سطحًا مستويًا. وعلى ظهر النصوص البوذية أو الإدارية، وجدت شذرات من الخطابات غالبًا ما كانت بداياتها أو نهاياتها مفقودة. هذا الشكل من أشكال الاتصال بالرسائل كان تهربًا من الشروط المعقدة للغة الصينية مضى جنبًا إلى جنب مع الخط المتشابك الذي كان أسهل في الكتابة وأسرع. هذه العلامات المتشابكة -التي تسمى sô (الحشائش) في ذلك الوقت- انتشرت إبان القرن التاسع وتسببت في ظهور مجموعات رموز يابانية حقيقية، شكلت مجالاً مناسبًا لفن الرسم بالخط. وعلى النقيض من ذلك، قيض للكاتاكانا أن تبقى مجموعة من العلامات ذات القيمة النفعية الخالصة.



شكل (11) أقدم وثيقة على الورق توضح خصائص الكتابة الأنثوية. يبدأ الخطاب (أعلى اليمين) بالكلمات "كنت سعيدة لأنك أسديت لي معروفًا بزيارتك". هذه الشذرة حفظت لأن الجانب الآخر منها قد استخدم لنسخ وثيقة رسمية، تم تخزينها حينئذ في السجلات. (شوسو- إن)



شكل (13) نموذج لخطاب مكتوب بطريقة مبعثرة للغاية في الصفحة، من كتيب لتعليم كتابة الخطابات طبع سنة 1882 (الصندوق الثمين للمراسلات الأنثوية). وثمة علامات صغيرة (أضافت الأرقام العربية) تشير إلى نظام كتابة أو قراءة خطاب التهنئة هذا. (مجموعة خاصة)

وها هما مثالان على تكوين الهيراجانا:

الحرف الصيني الأصلي:

曽 (so ، بالفعل)　　奴 (nu,عبد)

الإستخدام الصوتي (man.yô-gana):

曽 (ترمز للمقطع so)　　奴 (ترمز للمقطع nu)

الهيراجانا Hiragana

そ مخطط مختصر　　ぬ مخطط مختصر

ثم التفتت اليابان نحو نفسها، بعد فترة طويلة كانت قد اتسمت بإنتاج عدد كبير من النصوص باللغة الصينية. وبسبب المتاعب السائدة انتهت البعثات الدبلوماسية القادمة من الصين. وكانت هذه البعثات ترسل بشكل منتظم إلى بلاط أسرة تانج التي كانت تغذي اليابان على مدى عدة قرون بالمستجدات من القارة.

وثمة خطاب ناقص، يبدو أنه قد كتب على يد امرأة فيما بين سنة 931 وسنة 938 (شكل 11) يكشف عن بعض الملامح المتميزة: فضربات الفرشاة رقيقة للغاية، كما أن العلامات مرتبطة ببعضها بحركة ممتدة للفرشاة، يبدو فقط أنها تترك الصفحة لإعادة ملئها بالحبر. وليس ثمة احترام صارم سواء لرأسية الأعمدة أو موازاتها.

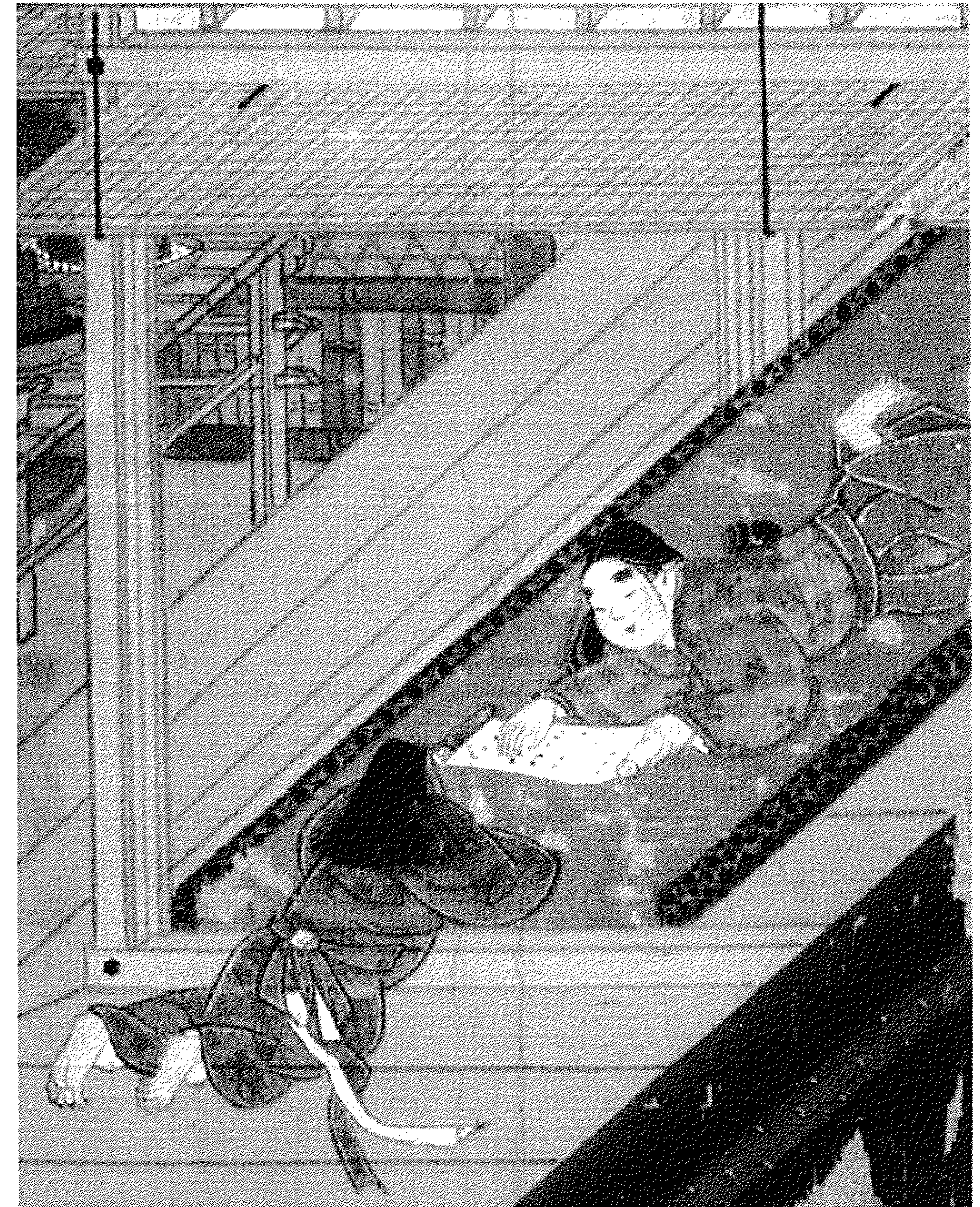
وربما يلاحظ المرء بالفعل فيها بعض حريات معينة تمارس في مجال التعبير الخطي كان لها أن تنتشر بشكل واسع في القرون التالية، مثل علامة *mu* واسعة وطويلة جدًا في أداة التعجب *namu*. وفي حروف أخرى، يلاحظ المرء التطويل المتعمد لعلامة *shi* し (وهي من خصائص خط الكانا)، ومما لاشك فيه أنها بسبب الشكل الرأسي لهذه العلامة. ومع الإهمال الذي قد يكون أو لا يكون متصنعًا، لا تبدأ الكاتبة سطورها عند نفس المستوى، ولكنها تنزل إلى أسفل شيئًا فشيئًا. وانعدام الانضباط على هذا النحو قيض له فيما بعد أن يفرض نفسه بنفسه.

وعلى النقيض من الأسلوب المربع للكتابة الصينية –ذلك الأسلوب الذي يقترب بنموذجه المتكون من المربعات من مبادئ هندسة البناء– فإن الكتابة بالكانا تستدعي فوضى الطبيعة ومن وجهة النظر هذه، تقترب من فن الحدائق.

وقد أطلق اسم *chirashigaki* على طريقة مخصوصة في توزيع السطور، فبدلاً من ترتيب السطور من اليمين إلى اليسار، بحيث لا يبدو واضحًا أين تقع البداية أو النهاية، أو بأي نظام يمكن قراءة الكل. أصلاً، فرض الاستخدام أنه يجب على المرء أن يبدأ الكتابة من الوسط

في الورقة. وإذا لم يكن هناك فراغ كاف، يعود المرء إلى الهامش الأيمن، الذي يسمى *sode* ("أي الكم") (ويسمى الهامش الأيسر *oku* أي الظهر). وإذا كان الفراغ ما زال غير كاف يكتب المرء على الجهة العليا التي تسمى *ten* "السماء" ثم يكتب على الجهة السفلى التي تسمى *chi* "الأرض". مثل هذه الفوضى صارت فنًا فيما بعد. وكانت قراءة هذا النوع من الخطابات كمثل السير في متاهة، ومع هذا، فإن تقارير ذلك الزمان التي تشير إلى الشيراشيجاكي *chirashigaki* تبرز السحر الأكيد لهذا الأسلوب، الذي كان يعتبر أنثويًا بصورة بارزة.

هذه الفوضى المعقدة قيض لها أن تصير تقليدًا في الكتابة: فحينما تبدأ الأعمدة على نفس الارتفاع ولكن ليس في السطر الأسفل، فإنها تكون في أسلوب الوستاريا (وهو نبات متسلق مثل اللبلاب) *fujibana-yô*. وحينما تكون محاذية من الأسفل، فإنها تكون في حالة "حجارة مكومة" (*tateishi-yô*). وأخيرًا فإن المجموعات التي تتألف من عمودين أو ثلاثة أعمدة قصيرة لا تبدأ من المستوى



شكل (14) تفصيل من لفافة بها رسوم، 1309. فتاتان صغيرتان راقدتان على الأرض، وتمسك إحداهما بلفافة وهما تثرثران. هل هو خطاب أم قصة؟ إن انتظام العلامات المشار إليها في الوثيقة تستدعي إلى الذهن الحروف الصينية أكثر من الكانا. (القصر الإمبراطوري سانوماروشوكانزو)



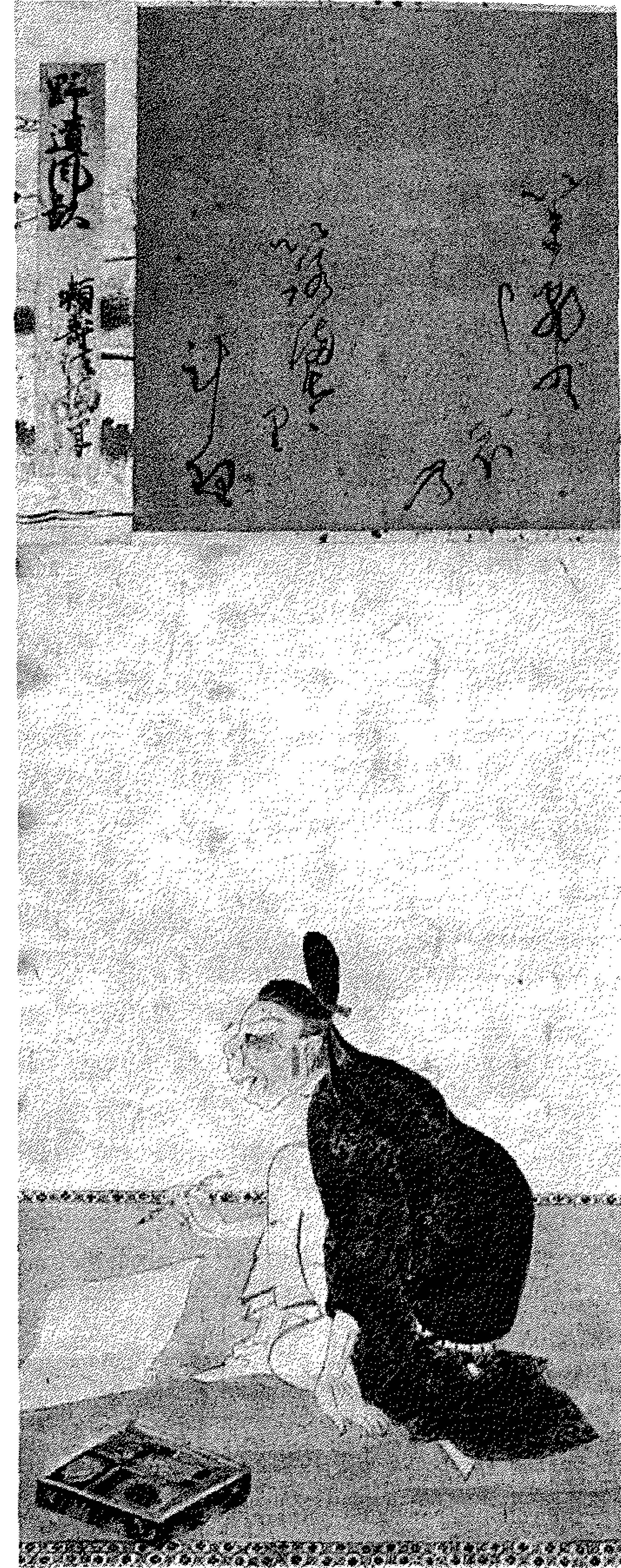
شكل (15) تفصيل سنة 1311. في حضور أحد السادة سيدة منحنية تكتب خطابًا. في القرن السادس عشر صدم المبشر الجزويتي لوي فروا بالطريقة التي كثيرًا ما يكتب بها اليابانيون وهم يمسكون الورقة في أيديهم، كما في هذه الصورة (دير هوتوتنمانجو. ياماجوشي)

نفسه ولكنها تسترسل إلى أسفل، ويمكن توزيعها عبر الصفحة في أسلوب يعرف باسم "طيران الأوز البري" *gankô-yô* (شكل 12).

ويبدو أن التطور في العلامات المتشابكة، أصلاً قد تم ربطه بجلسات المناظرات الشعرية التي كان أفراد السكرتارية، المعينون لهذه المناسبة، مسئولين عن تسجيلها. ومنذ سنة 905 فصاعدًا، حازت الكانا على الاعتراف الرسمي مع (مجموعة الشعر الياباني القديم والحديث) *kokin waka-shû*. هذه المختارات الشعرية كانت قد تمت بأمر الإمبراطور دايجو 930- 885 Daigo الذي كان هو نفسه قد قدم مثالاً واضحًا عن الكتابة "المتشابكة الوحشية"، وهو أسلوب يبحث عن



شكل (16) تدرج ألوان الورق الفاخر 1826. جامعة تسوكويا. خطاب مرفق بفرع شجرة وزهر. والنص المصاحب للرسم يشرح كيف يمكن التوفيق بين لون الورق واختيار فروع الشجر حسب الفصول.



شكل (17) صورة لأونو نو ميشيكازي تنسب إلى Raiju، القرن الثالث عشر. وميشيكازي شخصية أسطورية في الرسم الياباني بالخط، مصور هنا وكأنه يشرع في الكتابة، وأمامه فرخ من الورق على الأرض، ومحبرته على اليسار، وإحدى ركبتيه إلى أعلى. كان هذا هو الوضع الذي يتخذه الكاتب استعدادًا لتسجيل رغبات الإمبراطور في الحال. (القصر الإمبراطوري سانومارو، شوزوكان)

التلقائية والارتجال الذي يتخلى عن الإطار المربع المنتظم في سعيه المتقدم صوب الحرية الكاملة للفراغ. وفي شكل "التشابك الوحشي" هذا -الذي يرجع طرازه إلى الصين في بواكير القرن الثامن وإلى زانج إكسو Zhang xu، الذي كان معروفًا باسم "الرجل المجنون المخمور"- وهو خطاط يترك نفسه لنوع من الرقص، ويصبح فعل الكتابة الخطية مشهدًا في حد ذاته.

أما جامع هذه المجموعة 868 - 945 (ki no Tsurayuki) فهو نفسه يعد أيضًا مؤسس النثر الياباني. وتبدأ مقدمة المختارات كما يلي:

やまとうたはひとのこころをたねとして

よろつのことのはとそなりける [...]

(تضرب أغنية ياماتو بجذورها في عواطف الإنسان وتنشرها خارجها مثل أوراق الشجر في كلمات لا تحصى ولا تعد)

وكان تسورايوكي Tsurayuki عالمًا تغذى بالشعر الصيني. وفي سنة 935 كتب نصًا نثريًا عنوانه "ملاحظات يومية من توسا *tosa nikki*" باليابانية الخالصة، ومعه هوامش في شكل الكانا. وقد اهتم بأن يشير في العبارة الأولى إلى أنوثة هذا الأسلوب، بينما كان الرجال يكتبون يومياتهم عادة بالصينية. وبينما نطلق على هذه العلامات اسم *hiragana* اليوم، كانت تسمى آنذاك *onna-de*، أي "أيدي النساء". ولأن النساء لم تكن بحاجة إلى التنافس من أجل مستقبل وظيفي في الإدارة، فلم تكن بهن حاجة إلى الدراسة بالصينية. وتشي التقارير التي ترجع إلى تلك الفترة إلى أنه لم يكن يعتبر من المرغوب للمرأة أن تبدو عارفة بالموضوع. ومن ناحية أخرى، كان المتوقع منهن أن يحفظن عن ظهر قلب كل "الأشعار القديمة والحديثة" في التراث الياباني.

وكان للصحف الأنثوية أن تبشر بالعصر الذهبي للأدب الياباني. إذ كرست سيدات البلاط وقت فراغهن لملء مذكرات بالأشعار، أو قراءة التقارير المكتوبة باستخدام الكانا. ومن سوء الطالع، لم تصل إلينا أي من هذه الأخيرة في شكلها الأصلي.

وقد أدى هذا التقدم في استخدام الكانا إلى تخفيض عدد العلامات المستخدمة للإشارة إلى المقاطع اليابانية: فبينما كان هناك حوالي ألف علامة صوتية (*man yô-gana*) في القرن الثامن، انخفضت هذه بحلول منتصف القرن الحادي عشر إلى عدة مئات. وبقي العدد مرتفعًا بسبب أنه كان يعتبر من جودة الذوق استخدام علامات مختلفة للإشارة إلى نفس المقطع (ولم يحدث تخفيض الكانا إلى علامة واحدة لكل مقطع إلا حوالي سنة 1900). وفيما يلي بعض العلامات المختلفة المستخدمة لتوضيح المقطع *su* (إلى جانب إشارة للحرف الصيني الذي اشتقت منه):

す 寸 寸 寸 春 須 須 数 寿

وقد شكلت الاتصالات بالرسائل فنًا بحد ذاتها.إذ إن المقابلات بين العشاق كانت تبدأ غالبًا بتبادل الأشعار. وكان على المرء أن يختار صفحة الورق بأكبر قدر من العناية، ويوفق بين لونها والفصل السائد من فصول السنة. أما الخطاب المطوي، الذي كان يلف أحيانًا في قطعة من الورق ذات لون مختلف، فكان يربط إلى فرع شجرة ما (الورق الأزرق إلى فروع شجرة صفصاف، والأخضر إلى فرع شجرة بلوط،



شكل (18) مختارات من ست وثلاثين قصيدة خالدة، قصائد لتادامين. أوائل القرن الثاني عشر (دير نيش هونجان-جي)

والأرجواني إلى فرع اسفندان، والأبيض إلى فرع شجرة سوسن) ويمكن أن يعهد به إلى ولد جميل بدلاً من الرسول. ويمكن أن توضع الملاحظة لها، كان يمكن حتى كتابتها بالنهاية المحددة لأداة الكتابة دون استخدام الحبر. ولم تصلنا أي من هذه الملاحظات المعتبرة، التي يرد ذكرها مرارًا في التقارير التي ترجع إلى ذلك العصر، بسبب طبيعتها الخاصة والحميمة. وتشي الأوصاف التي وردت عنها بأن عملية الكتابة كلها وأدواتها كانت تشكل جزءًا من فن الإغواء: إذ كانت النساء أحيانًا يكتبن رسائلهن على صفحات معطرة من الورق بحيث تحمل دائمًا شخصياتهن، كما أن ملاحظة من المحبوب كانت يمكن أن تكون أول دليل على المشاعر الحميمة من جانب واحد فكانت تختلس النظرات إليه من فتحات النافذة.

وكان الخطاطون العظماء في ذلك العصر، من أمثال Ono no Michikaze (894-966 م) (شكل17) أو Fukiwara no Yukinari (972-1027م) قد أرسوا مذهبًا كلاسيكيًا ظلت رشاقته نموذجًا لا يبارى في الأزمنة التالية، حتى مع أنه تدهور في النهاية ليصل إلى الشكلية الجامدة والمفرطة التي تبنتها عدة مدارس متنافسة.

ومن بين القطع العديدة الرائعة فى تلك الفترة، تبرز في أوائل القرن الثامن (مختارات لستة وثلاثين قصيدة خالدة من الشعر) *Sanjûrokunin-shû*، اكتشفت سنة 1896 في سجلات دير Nishi Hongan-ji، لتشكل واحدة من القمم في الخطوط المكتوبة بالكانا وكذلك في فن صناعة الورق. إذ إن مئات من القصائد مكتوبة على أفرخ (الميكا والذهب والفضة). وغالبًا ما تتكون الأفرخ التي تقارب الثلاثين التي حفظت لا نجد صفحتين متماثلتين. والخطوط المكتوبة رقيقة للغاية عندما تكون الخلفية خفيفة، وتصير أكثر سُمكًا عندما تدخل المناطق الداكنة.

وكانت مقالة بوذية يرجع تاريخها إلى سنة 1079 التي ظهرت فيها للمرة الأولى قصيدة عنوانها *Iroha-Uta* (الألوان)، وفيها يظهر كل مقطع من المقاطع اليابانية السبعة والأربعين آنذاك مرة واحدة فقط:

いろはにほへと Iro ha nihohe to	حتي لو كانت الألوان معطرة
ちりぬるを chirinuru wo	فهم ينتهوا في النهاية
わかよたれそ wakayo tare so	ماذا هناك إذن في ذلك العالم
つねならむ tsuna naramu	تكون دائمًا
うゐのおくやま uwi no okuyama	الجبال العميقة الباطلة
けふこえて kwfu koete	ولقد عبرت اليوم
あさきゆめみし asaki yume mishi	منكرًا الأحلام السطحية
えひもせす ehi mo sesu	لامزيد من الأستسلام لسكرهم

هذه القصيدة الموضحة أعلاه الهيراجانا (بيد أنها يمكن بنفس القدر أن تكتب الكاتاكانا). كان القصد منها أن تكون مساعدة لأولئك الذين يخطون خطواتهم الأولى في الكتابة، وكذلك لتصنيف الكلمات في القواميس. وفي الفترة نفسها ظهر أيضًا تقديم منطقي لأصوات اللغة اليابانية، ولاشك في أنه مستعار من خط السيد- هام *Siddham*، وهو أحد الخطوط السنسكريتية التي كانت تدرس في الأديرة: وهو الشكل الحالي لـ"جدول الأصوات الخمسين" *gojuôn-zu* الذي نقدمه فيما يلي في الكاتاكانا (ولكنه يمكن أيضًا أن يكون الهيراجانا)، وينبغي أن يقرأ من اليسار إلى اليمين:

هذان التقديمان للعلامات المقطعية (*Iroha-uta, gojûon-zu*) تتصل بالمقاطع التكوينية للغة اليابانية الخالصة *yamato Kotoba* وبالإضافة إلى ذلك تم استخدام تكوينات ممتزجة من هذه العلامات لتقديم مقاطع مأخوذة عن الصينية، وكذلك علامات كتابية للتمييز بين الحروف الساكنة غير المنطوقة والحروف الساكنة ذات الصوت.

	A	I	U	E	O
	ア a	イ i	ウ u	エ e	オ o
K	カ ka	キ ki	ク ku	ケ ke	コ ko
S	サ sa	シ shi	ス su	セ se	ソ so
T	タ ta	チ chi	ツ tsu	テ te	ト to
N	ナ na	ニ ni	ヌ nu	ネ ne	ノ no
H	ハ ha	ヒ hi	フ fu	ヘ he	ホ ho
M	マ ma	ミ mi	ム mu	メ me	モ mo
Y	ヤ ya		ユ yu		ヨ yo
R	ラ ra	リ ri	ル ru	レ re	ロ ro
W	ワ wa	ヰ (wi)		ヱ (we)	ヲ wo

9 - مُركَّب الأساليب والكتابة المختلطة

منذ نهاية القرن العاشر تحول الرهبان إلى جمهور أوسع ولجأوا إلى شكل من الكتابة مزج بين المعجم البوذي واللغة اليابانية، وفي خضم العملية مزجوا الحروف الصينية بالكانا. ويظهر هذا الاتجاه في (المواعظ البوذية المكتوبة بالكانا) *kanahôgo*. ومن المؤكد أن أقدم هذه المواعظ هي *Yokawa hôgo* التي انطلق من خلالها الراهب جنشين Genshin في أبسط المصطلحات الممكنة مذهب "الأرض الطاهرة" عن الميلاد من جديد. وفي مجال الأدب، تبدو الحركة في أحسن تجلياتها من خلال (قصص من الماضي) *Konjaku momogatari-shû* وهي مجموعة من الحكايات يرجع تاريخها إلى حوالي سنة 1120.

وفي سنة 1192، حاز المحاربون الذين أسسوا حكومتهم في كاماكورا بعيدًا عن العاصمة الإمبراطورية على السلطة. وبقيت الكتابة حسب النموذج الصيني *Kanbun* هي اللغة المكتوبة الرسمية، ولكنها انحرفت بعيدًا عن القواعد الصينية لتركيب الكلام . وفي هذا الشكل المحرف (*hentai Kanbun*) وجدت المواد الإحدى والخمسين من مجموعة القوانين التي قام على أساسها النظام الجديد- قائمة القواعد التي تكون الطيب والقبيح *Goseibai Shikimoku* وقت صياغتها 1232.

وإذا كانت فترة أسرة هيان مميزة بظهور أسلوب ياباني حقيقي، مرتبط باستخدام الهيراجانا على أيدي سيدات البلاط، فإن كتابات الذكور هي التي انتشرت أولاً وخلطت المفردات الصينية باللغة

اليابانية، بينما اعتمدت على الوصلات التي قدمتها الكاتاكانا. أما الإسلوب الياباني الذي احتفظ بوضع متميز للتعبير عن المشاعر وتجنب المصطلحات المستعارة من الياباني، فإنه لم يكن متصلاً بحساسيات الطبقات التي سادت حديثًا، على الأقل ليس في خارج التعبير الشعري.

ومعظم الرهبان الإصلاحيين في العصور الوسطى كتبوا مقالات راقية بالصينية، ولكنهم نشروا مذهبهم بين الناس بأبسط المصطلحات الممكنة، تمشيًا مع البحث في الشئون الدينية عن ممارسة سهلة "تعطي الأولوية للإيمان على الدراسات. وكمثال على ذلك يمكن للمرء أن يقتبس هذه الفقرة المأخوذة من (القسم المكتوب على صفحة واحدة)، وهو نوع من الشهادة كتبها هونين *Hônen* قبل يومين من موته (1133–1212)، وهو مؤسس الحركة المعروفة باسم "مدرسة الأرض الطاهرة":

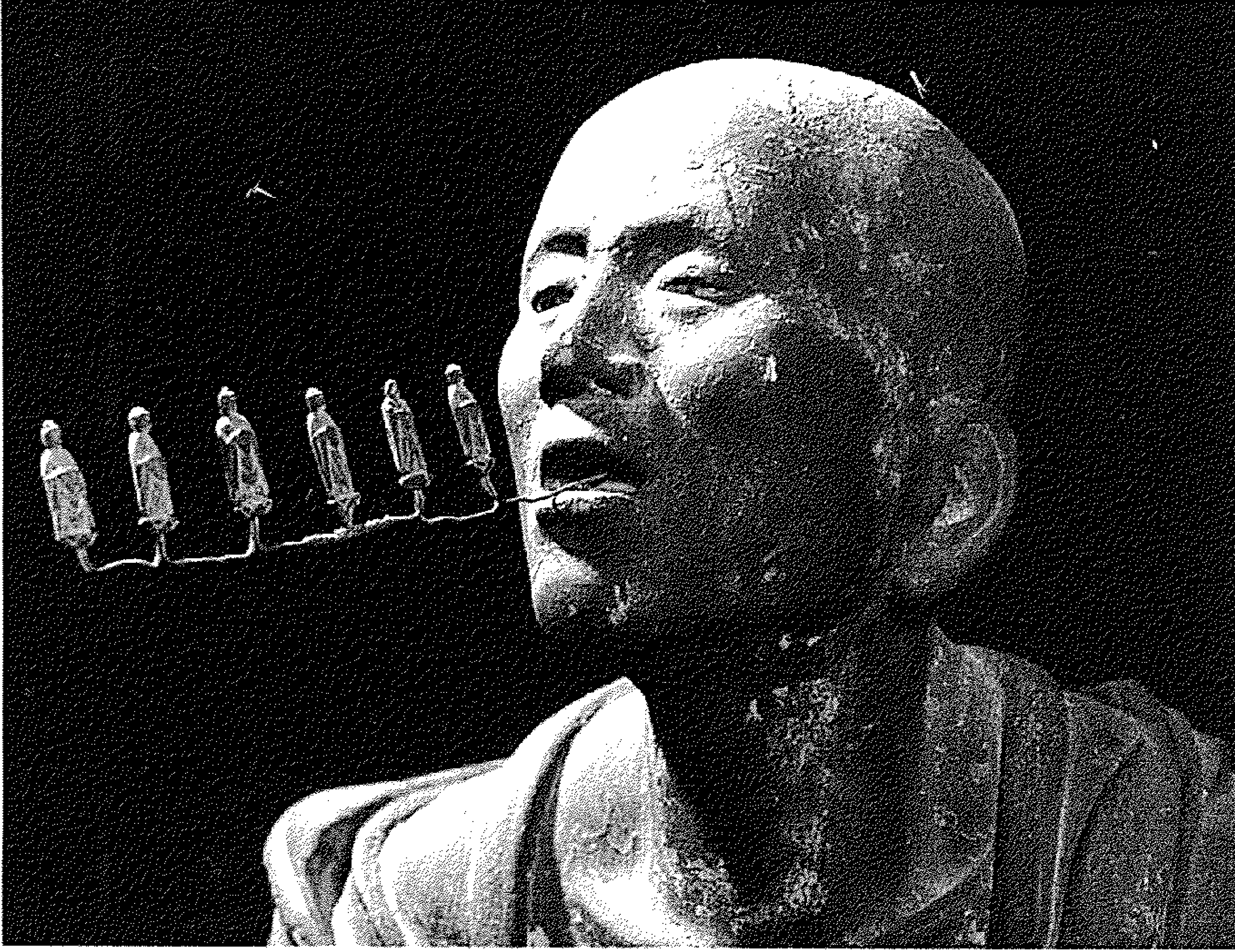
> "من يضع إيمانه في الدعاء إلى بوذا حتى ولو كان قد درس بعمق القانون الذي تعلمه أثناء حياته يجب أن يعتبر نفسه شخصًا أبله وأميًا تمامًا، مثل راهبة أو راهب جاهل، وبدون أن يتصرف مثل شخص متعلم، يجب أن يكرس نفسه فقط للدعاء إلى بوذا"

念仏を信ぜん人はたとひ一代の法を能々
学すとも一文不知の愚どんの身になし
て尼入道の無知のともがらに同じくし
て知者のふるまひをせずして唯一向に
念仏すべし

وهنا تذوب المصطلحات الصينية– اليابانية للبوذية مع الكلمات اليومية في اللغة اليابانية. وتختلط الحروف الصينية مع المقاطع اليابانية، ليس بإعتبارها كاتاكانا وإنما بإعتبارها هيراجانا. فهل كان هذا راجعًا إلى العدد الكبير من النساء بين أتباعها؟

وكتبت "مذكرات من غرفة رهبنتي" *Hôjô-ki*، وهي واحدة من روائع الأدب الياباني، سنة 1212م على يد كامو فو تشومي *Kamo no Chômei* (1155–1216 م) وهو من النبلاء اختار أن يعيش منفصلاً عن المجتمع (الشكل 20). وهذا النص الذي يدور موضوعه المركزي حول عدم ديمومة الأشياء، كتب ليخلط الكاتاكانا بالحروف الصينية.

وفي حوالي سنة 1220 كتب الشاعر والراهب جيين Jien (1155–1225) بنفس الشكل جزئيًا، عملاً تأمل فيه تاريخ اليابان. ومبررًا استخدامه لغة شعبية بسيطة بإبراز حقيقة أن معاصريه لم يعودوا قادرين على فهم النصوص باللغة الصينية، وواصل القول بأن الذين يرتبطون بها غالبًا ما يكونون مدفوعين بالحذلقة والتزمت المفرط.



شكل (19) تمثال خشبي للراهب كويا (تفصيل)، القرن الثالث عشر. ظل الراهب كويا (903–972) يردد بلا انقطاع صيغة Namu Amida butsu، التي تتيح – طالما رددها المرء بإخلاص مرة واحدة على الأقل–الدخول إلى الأرض الطاهرة لأميدابوذا. والمقاطع الستة: na-mu-a-mi-da-butsu الخارجة من فمه تتحول في الحال إلى أشكال عديدة لبوذا. (دير روكوهارا ميتسو– ديرا)

وهكذا حدث أنه منذ فترة العصور الوسطى المضطربة فصاعدًا، تعايشت أشكال عدة من الكتابة معًا في اليابان: الصينية (*Kanbun*) والصينية المحرفة (*hentai kanbun*). أما اليابانية –الصينية *waken konkô bum* واليابانية الخالصة *wabun*، مع كل أنواع التداخل بين كل هذه الأشكال الأسلوبية التي تختلف بصريًا من شكل لآخر في ضوء كم الفراغ المشغول بالحروف الصينية. وغالبًا ما كان الفلاحون، وعندما كان عليهم أن يكتبوا لا يجدون في متناولهم سوى الكاتاكانا: وفي هذا الشكل كتبت شكوى ضد استبداد أحد الحكام سنة 1275.

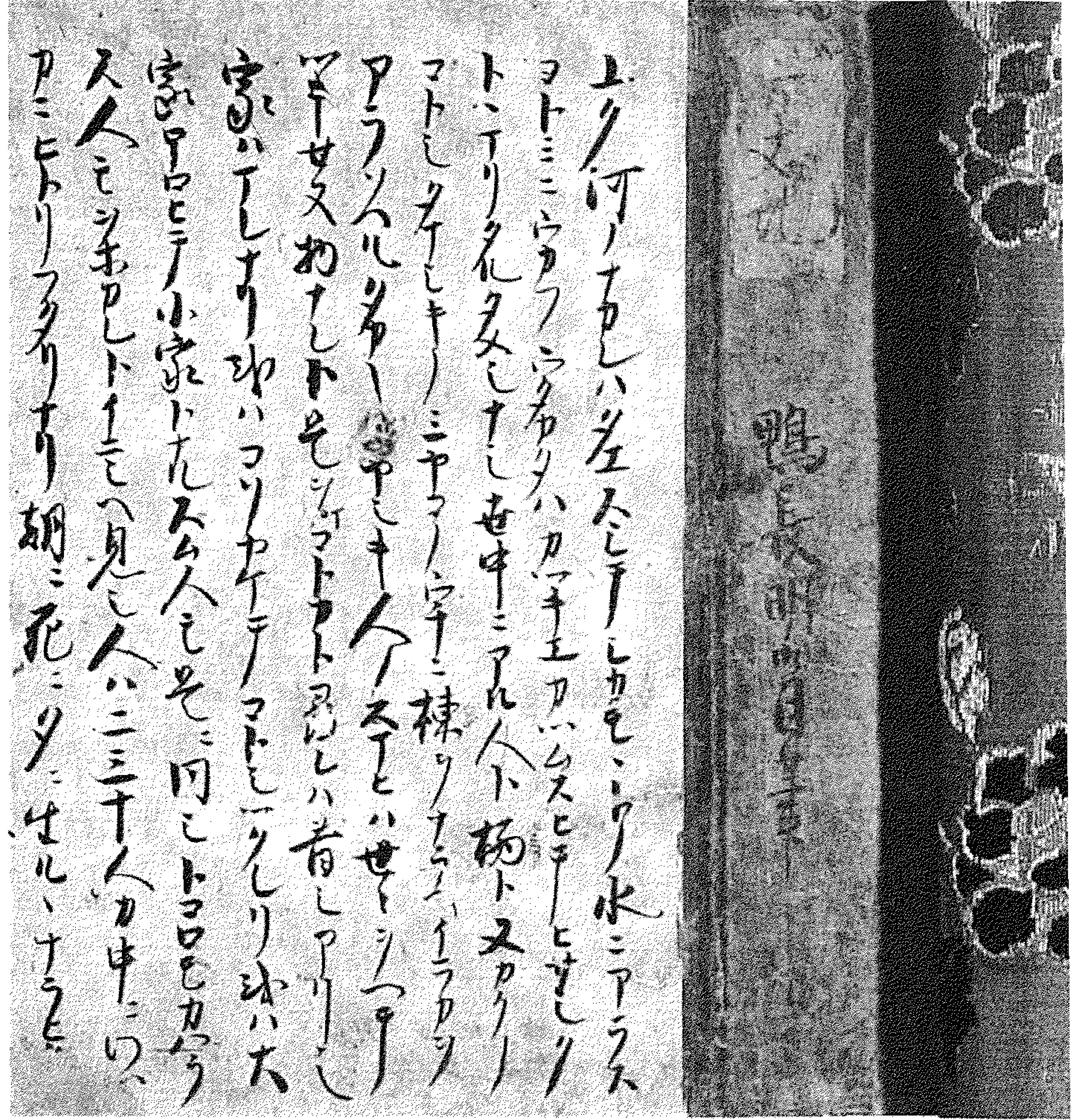
ولم يرجع السلام إلى البلاد إلا مع بداية عصر أسرة إيدو (1603–1868) وهي الفترة التي شهدت تقدمًا كبيرًا في نشر الكتابة بالنحت على الخشب. (شكل 21). ويتصل الانتشار الواسع للأدب الشعبي، المكتوب بالكانا والذي يحفل بالرسوم التوضيحية، اتصالاً مباشرًا بالجهود التي بذلت في مجال التعليم: إذ كان أبناء النخبة يتعلمون في معاهد للتعليم العالي (التي كانت أكثر من مائتين فيها مدارس ميدانية) وضعت برامجها على أساس الدراسات الصينية، التي مرت آنذاك بتجربة إعادة بعث الاهتمام بها. أما المدارس الشعبية (التي قدر عددها بأكثر من ثلاثين ألفًا عند بداية القرن الثالث عشر) فكانت تقدم للأطفال مبادئ الكتابة والحساب (شكل 22).

10 - العصور الحديثة

قيض لفتح البلاد أمام التبادل مع الغرب أن يهز أسس التعليم التقليدي: إذ إن الدراسات الصينية فقدت تفوقها وسيادتها كما تطلبت الدراسات الغربية معرفة اللغات الأوربية.

وأثناء فترة إيدو كانت هناك إختلافات عديدة في الاستخدام ولم يكن ممكنًا أن نتحدث عن لغة مكتوبة فريدة بيد أنه في ذلك الحين فرض طريق التقدم مستوى قياسيًا كان فظًا أحيانًا وقام جزئيًا على أساس لغة المحاربين القدماء. كما أن التنميط الذي كان يتم وضع معاييره القياسية آنذاك قد أدى إلى تثبيت أشكال العلامات، على حين كانت الكتابة القديمة دائمًا تترك هامشًا للتسامح في الطريقة التي تتم كتابتها بها. كما أن المدارس فرضت نطقًا ثابتًا حيث كان يمكن في السابق قراءة العلامات بحرية كافية طالما كان المعنى مفهومًا.

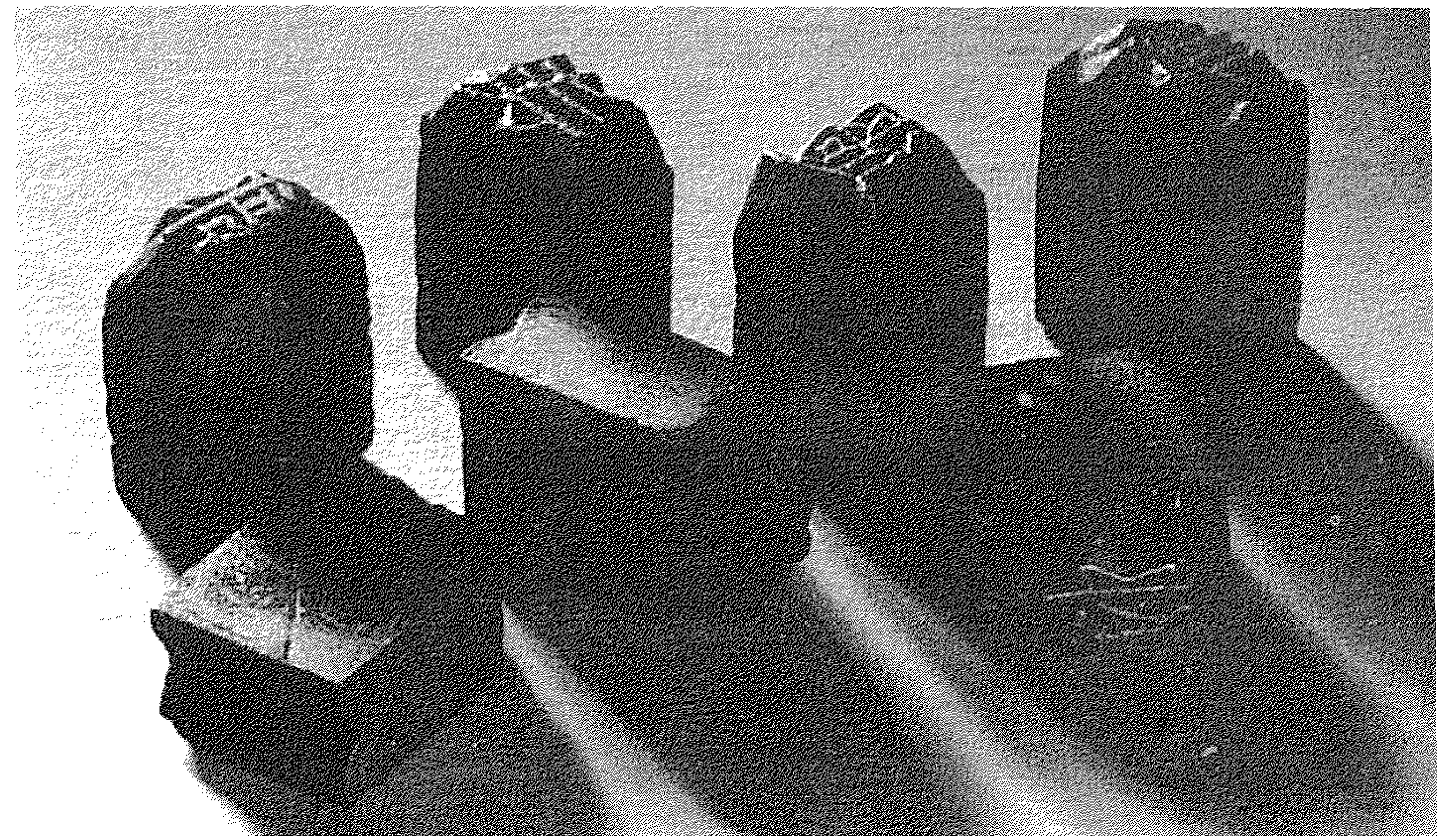
وحدث في ظل الاحتلال الأمريكي في أعقاب الحرب العالمية الثانية أن تم تطبيق مقاييس جديدة لتحقيق التبسيط، خاصة تخفيض عدد الحروف الصينية المستخدمة في الجهاز الإداري، والتبني الرسمي لأشكال مبسطة بعينها، وتحديد عدد القراءات البديلة. وقد اعترفت مسودة الدستور الجديد (1946) رسميًا باستخدام الهيراجانا إلى جانب الحروف الصينية. وحتى ذلك الحين، كانت الكتابة الرسمية قد زاوجت بين الحروف الصينية الكاتاكانا، وكانت الهيراجانا محصورة في نطاق الأدب والكتابات الأقل أهمية. وقد صارت الكتابة الأفقية قياسية للوثائق الرسمية وغالبية الكتب الدراسية، ولكن الكتابة الرأسية ظلت مخصصة للأدب والمجلات والصحف. وعلاوة على ذلك، غيرت الكتابة الأفقية اتجاهها: فقد كانت تتجه تقليديًا من اليمين إلى اليسار، ولكنها من يوم لآخر تحولت لتكون من اليسار إلى اليمين.



شكل (20) أقدم مخطوط من الهوكوجي Hôkohi (ملاحظات من غرفة رهبنتي). وبداية هذا العمل معروف تمامًا "إن موجات النهر لا تتوقف قط، بيد أنها ليست أبدًا هي نفس المياه...." (دير دايفو كوكو- جي)

11 - الكتابة اليوم

تضع قائمة رسمية تحتوي على 1945 حرفًا صينيًا الإطار للاستخدام الجاري في التعليم، وفي الحكومة، وفي الصحافة اليومية (انظر ص 141) بيد أن الاستخدام الفعلي غالبًا ما يخرج عن هذا الإطار، أولاً بسبب أسماء الأعلام التي لا تغطيها القائمة: وأكثر أجهزة الكمبيوتر انتشارًا اليوم تستخدم قاعدة بيانات تضم 6355 حرفًا صينيًا (وهي إجمالي متحفظ إلى حد ما بالنظر إلى حقيقة أن عمليات المسح الحديثة تقدر العدد بستة وأربعين ألفًا – انظر شكل 23).



شكل (21) أمثلة من أشكال الطباعة المعدنية في سنة 1607 بناء على أوامر شوجون. وكانت تقنيات الطباعة قد أدخلت في البداية على أيدي البعثات التبشيرية الجيزويتية، ثم غنائم حرب من حملة عسكرية في كوريا. وعلى الرغم من إنتاج بعض حروف طباعية رقيقة للغاية، فإن عدم انتظام الكتابة بالكانا، والاتصال الوثيق بين النص والصورة والقيمة المرتبطة بالحدود الخارجية للعلامات المكتوبة باليد، تسببت في أن تكون الطباعة بالحفر على الخشب محل تقدير كبير طوال عصر أسرة إيدو. (مجموعة توبان إنساتسو)

وبينما تشكل الهيراجانا مجموعة الرموز الأساسية، فإن الكاتاكانا التي هي أقرب للحروف المائلة (italiques) في اللغات الأوربية حفزت نسخ الأسماء الأجنبية والعديد من الاستعارات من اللغات الأجنبية، وكذلك مصطلحات خاصة معينة مثل الكلمات التي يحاكي صوتها معناها والشائعة جدًا في اللغة اليابانية. كذلك تستخدم الأبجدية اللاتينية في اختصارات معينة، أو لصالح الأجانب، أو لإنتاج تأثير بصري غير متوقع.

وتقوم الحروف الصينية -وهي علامات اختزال- بوظيفة مزدوجة: إذ تستخدم لكي توضح الوحدات المعجمية المستعارة من الصينية وما يعادلها أو ترجماتها في اللهجة اليابانية المحلية. ومن وجهة نظر معجمية فإن الغالبية الغالبة من الأسماء التي نواجهها في الصحف هي كلمات صينو-يابانية، على حين تدافع اللغة اليابانية عن نفسها بشكل جيد في الفئات الفعلية والوصفية. والوحدات المعجمية في الصينو-يابانية موضحة نظريًا من خلال الحروف الصينية التي تزيل جوانب الغموض في الأصوات الأحادية الكثيرة التي تزخر بها، والعناصر التركيبية الخالصة يتم تفسيرها في الكانا. وتتمتع الوحدات المعجمية اليابانية بنوع من الحرية في الاختيار: فإنها يمكن كتابتها إما في الكانا وإما بالحروف الصينية، بيد أنه يمكن أحيانًا -على الرغم من الروائع الرسمية التي تم تقديمها- الاختيار فيما بين حروف مختلفة عديدة بحسب الخصائص الدقيقة لها. وعلى سبيل المثال، فإن كلمة *aoi* (أزرق) يمكن كتابتها دون أدنى قدر من الغموض في



شكل (22) takara, sue no Issunshi Hanasato, Bungaku banadai no maki, ca 1845 م المدارس الشعبية تنشر مبادئ المعرفة. والمطبوعة التي تحمل عنوان "الحروف كنز لا يفنى" تظهر مجموعة من السيدات الشابات. في أعلاها تلميذة تلقي درسها أمام مدرستها. وعلى الصناديق خلفها الكلمات "فن الزهور الكامل، مقالة عن طريقة عمل العطور، وطريقة الشاي، وطريقة الأغاني...." وبالقرب من المدرسة، توجد تلميذة أخرى، نراها من ظهرها، تركز على نسخ قطعتها من الكتابة النموذجية وعلى نفس المستوى، سيدة شابة تساعد صبيًا صغيرًا جدًا على الإمساك بفرشاة. وإلى الأسفل المساعدات ينظرن إلى الفتيات الصغيرات في بشاشة مفرحة.



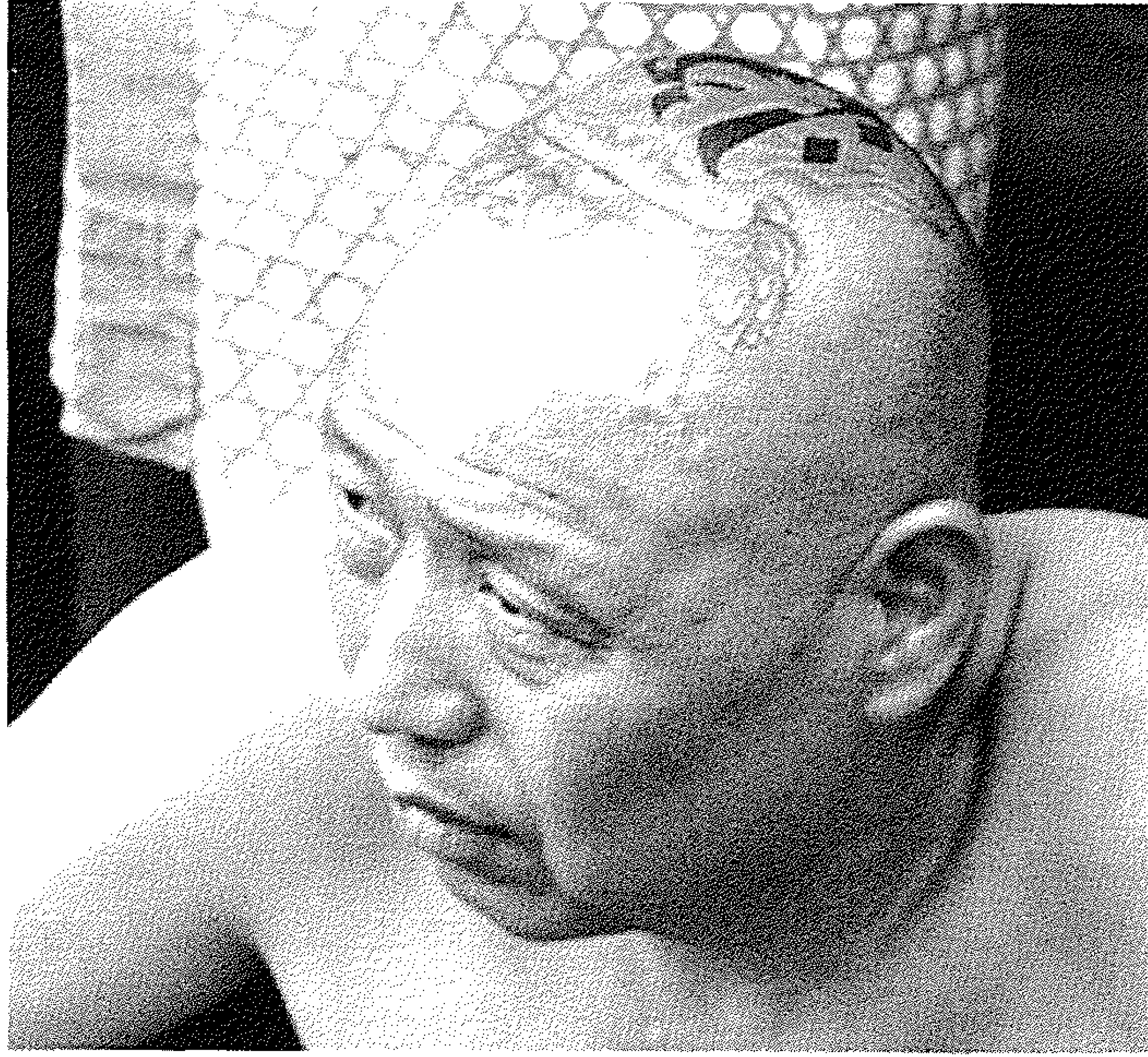
شكل (23) العالم موروهاشي تيتسوجي Morohashi Tetsuji (1982-1983)أمام آلاف من بطاقات الفهارس التي احتاجها لكي يطبع أول قاموس كبير للحروف الصينية، في ثلاثة عشر مجلدًا تحتوي 49.902 شكلاً (حرفًا). وقد بدأ المشروع سنة 1921. وظهر المجلد الأول زمن الحرب (1943)، وظهرت البقية بين 1955 و1960.



شكل (24) Tôri Kiyonaga, genseishi no sekigaki الخطاط الطفل 1783. ويظهر من خلال واجهة محل في أساكوسا طفل موهوب بشكل خارق في الرسم بالخط يقدم عرضًا علنيًا لموهبته ، ثم يعلق عمله ليحظى بإعجاب الجميع .

بساطتها المجددة في الهيراجانا (あおい) ولكنها مزينة عمومًا بالحرف الصيني ومعه نهايته (青い). وحينما تكون هذه الكلمة مرتبطة بالشحوب، ربما يواجه المرء حرفًا صينيًا آخر (蒼い). ولكي يتم توصيل صفاء اللون الأزرق (كما في السماء) يمكن اختيار حرف أكثر ندرة (碧い). وبينما تفرض نظم الهجاء الغربية "مستوى قياسيًا "فإن اليابانية غالبًا ما تكون لها درجة من الحرية في طريقة تزيين الكلمات.

ومنذ سبعينيات القرن العشرين، عملت الكتابة اليابانية على الصعود إلى قاطرة تكنولوجيا المعلومات، على الرغم من الصعوبات التي واجهتها في عصر البرقية والآلة الكاتبة. والآن هناك أشكال لآلاف العلامات تحفظها ذاكرة العمليات المصغرة التي يمكن أن نمسكها في راحة اليد وبرامج السوفت وير التي يزداد تعقيدها



شكل (25) في سنة 2000 م، أثناء الاحتفال الوطني الكبير للمعابد الثلاثة في أساكوسا، كانت هناك أعداد كبيرة من هواة الرسم بالوشم. والرجل الذي في الصورة، هنا جعل حرف a السنسكريتي على زهرة لوتس مرسومًا على أعلى جبهته. هذه العلامة التي يفترض أنها تحوي الكون بأسره غالبًا ما يستخدم في ممارسات التأمل الزهدية.

تحول المعلومات المسجلة صوتيًا –من لوحة مفاتيح أبجدية رقمية بسيطة– في متواليات من الحروف التي تخلط وتوفق مختلف أنماط العلامات في الاستعمال الجاري. وفي الوقت الحالي هنالك تفاوت متزايد بين الاستخدام المطرد للحروف النادرة التي تجعل تسجيل المعلومات سهلًا والاستخدام المتناقض للكتابة اليدوية. فهل سينتج عن الاستخدام الواسع للكمبيوتر والتخلي عن الممارسة المكثفة للكتابة اليدوية أن تفقد اليد ذاكرتها المتوارثة عبر الأجيال؟

المراجع

COYAUD, Maurice, *L'Ambiguïté en japonais écrit, PAF, 1985.*

GRIOLET, Pascal, *La Modernisation du Japon et la réforme de son écriture, Publications Orientalistes de France, 1985.*

GRIOLET, Pascal, *"L'écriture en procès. La politique linguistique de 1945 a nos jours", in L'Extrême-Orient après la deuxième guerre mondiale, Cahier de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle Lille III, 1996.*

HADAMISTSKY, Wolfgang, *et DURMOUS, Pierre, Kanji et kana. Manuel de l'écriture japonaise et dictionnaire des 1945 caractères officiels, Paris, J. Maisonneuve, 1987.*

ISHIGAMI-IAGOLNITSER, Michiko, *"Les Hyakumanto dharani et les débuts de la xylographie au Japon (VIIIe-XIIIe siècles)", in Le livre et l'imprimerie en Extrême-Orient et en Asie du Sud, Société des Bibliophiles de Guyenne, Bordeaux, 1996.*

KOUAME, Nathalie, *Initiation à la paléographie japonais à travers les manuscrits du pèlerinage de Shikoku, Paris, Langues du monde-Asiatiques, 2000.*

LE NESTOUR, Patrick, *Le japonais vaut le peine, comment s'écrit la japonaise Les syllabaires, transcription et prononciation, Centre d'études japonaises du Nord de la Frances, 1989.*

ORIGAS, Jean-JAcuqes, *Éléments pour l'étude de la langue japonaise-Initiation I. La langue et son écriture, CNED, Paris-Poitier, 1976.*

1،945 حرف ياباني متداول يعلم في المدارس

السنة الأولى بالمدرسة الإبتدائية (80)

一右雨円王音下火貝学気休玉金九空月犬見五口校左三山四子糸字耳七車手十出女小上人水正生青石赤先千川早草
足村大男竹中虫町天田土二日入年白八百文本名木目夕立力林六花森

السنة الثانية (160)

引雲園遠黄何夏家科歌画会回海絵外角楽活間岩顔帰汽記牛魚京強教近兄形計元原言古戸午後語交公工広考行高合
国黒今才細作算姉市思止紙寺時自室社弱首秋週春書少場色食心新親図数星晴声西切雪線船前組走多体台谷知地池
茶昼朝長鳥直通弟店点電冬刀東当頭同道読内南肉馬買売麦半番父風分聞米歩母方北妹毎万明鳴毛門夜野友曜用来
理里話羽丸弓光矢太答

السنة الثالثة (200)

悪安暗委意医育飲院運泳駅央横屋温化荷界開階寒感漢館岸期起客宮急球究級去橋業局曲銀区苦具君係軽決血研県
庫湖向幸港号根祭坂皿仕使始死詩歯事持次式実写主取守酒受州拾終習集住重宿所暑助勝昭消章乗植深申真神身進
世整全想相送息速族他打対待代第炭短談着柱注丁帳調追定庭鉄転登都度島投湯等動童農波配倍畑発反板悲皮美鼻
筆氷表病秒負部服福物平返勉放面役油有由遊予様洋葉陽落流旅両緑礼列練路指者商昔題笛豆箱品味命問薬羊和員

السنة الرابعة (200)

愛案以位囲胃衣印栄塩億加果課貨芽改械害各覚完官管観関願希旗機季紀議救求給挙漁競共協鏡極訓軍郡型景芸欠
結健建験固候功康航差最材昨刷察殺参散産残司史士氏試児治辞失借種祝順初焼照省象賞信臣成清静席積折節説戦
浅選然倉争側続卒孫帯隊単置貯兆腸低停底的典伝徒努党働得特毒熱念敗博飯費飛必標票不付夫府副粉兵別変辺便
包法望牧末満未脈民無約勇要養浴利料良量輪類令例冷歴連労老録英街喜泣径好告菜札周松笑唱巣束達仲灯梅陸器

السنة الخامسة (185)

圧易移因営永衛液演往応恩仮価河過賀解快格額刊幹慣基寄規技義逆久旧居許境興均禁句群経潔件検険減現限個故
護効厚構耕講鉱混査再妻採災際在罪財雑賛酸師志支資似示識質舎謝授修術述準序承招証常情条状織職制勢性政精
税績責接設絶舌銭祖素総像増造則測属損態貸退団断築張提程敵適統導銅徳独任燃能破判版犯比肥非備俵評貧婦富
布武復複仏編弁保墓報豊暴貿防務迷綿輸余預容率略留領券眼益桜飼製夢可枝確

السنة السادسة (181)

異遺延我拡革株貴疑供勤敬系憲権絹己誤后孝皇穀済策蚕私至視詞収宗就衆従純処諸除仁推聖誠宣専創蔵存尊著賃
展討党届難認納派拝奮陛補盟訳欲律臨論穴巻干割域宇灰映沿閣看簡危机揮胸郷筋警激紅骨冊姿誌磁射捨尺署将傷
障城蒸針垂寸盛洗染善奏窓装層操臓宅担探誕段暖値忠庁頂潮背肺俳班晩否批秘腹並閉片宝暮訪亡忘棒枚幕密模郵
優幼翌乱卵覧裏朗呼劇源厳鋼刻困砂座裁若吸降樹縦縮熟泉宙痛糖乳脳

والحروف الباقية المتداولة وهي 939 (تعلم في المدارس الإعدادية أو الثانوية)

壱翁介壊且勧喚款歓奇糾拒凶叫緊掲撃侯錯軸勺爵釈需称診帥枢畝是措俗堕妥耐怠但奪弾駐朕珍奴騰弐婆爆伐卑
幣弊傍坊妨房膨慢眠黙匁僚療累隷惑雷嫡陳畳鉛押狭靴玄御込緒紹丈寝掃駄袋棚杯符払帽戻稲奥汁沢丹壁隅漫霧
隣皆乾喫丘軒頃咲寂渋吹燥滞稚途突猫薄苗墨茂離郎腕慮扱啓腰請薦卓聴吐倒渡脱遣驚掛越載傘依影援汚沖暇較
岳環監況響傾恵剣幻孤江洪郊豪鎖歳斜秀襲症震鮮疎騒端秩抽彫徴津逃督縄伴被避普封幅噴遍崩与揚頼濫了劣陰
煙欧含及継互悟項婚崎惨旬徐睡遂跡潜礎葬即択沈闘般努乏糧恋柔威刈勘詰鯨紋綱荒舟扇豚泊忙網涼鋭菓彩床粧
酔籍廷盗濃描浜翼履陵露絡酪猿渦涯垣渇缶渓蛍嫌溝蛇塾唇杉仙栓藻濯挑眺釣塚漬泥洞漠肌鉢扉泡俸僕堀岬竜枠
楼郭享亭譲巡贈託換召沼超嬢詔謙蓄為亜阿哀握慰尉偉緯維逸芋姻隠韻詠疫悦閲炎宴謁縁逮捕凹凸殴憶乙虞佳架
華稼寡箇嫁蚊雅餓怪戒拐誘悔塊懐劾概殻隔獲嚇括喝渇滑褐轄甘汗肝冠陥没患貫堪敢棺寛緩憾艦鑑頑企岐忌軌祈
既飢鬼幾棋棄輝騎宜欺偽儀戯擬犠菊吉却脚虐朽窮巨拠虚距狂峡挟恐恭脅矯仰暁凝斤菌琴謹襟吟駆愚偶遇掘屈繰
勲刑茎契慶携憩鶏迎傑肩倹兼圏堅献賢繭懸弦弧枯雇誇鼓顧呉娯碁孔巧甲坑攻抗更拘肯恒香貢控慌硬酵稿衡購拷
剛克酷獄昆恨紺魂懇墾佐唆詐砕宰栽債催剤削索酢搾撮擦桟暫旨伺刺祉肢施嗣雌賜諮侍滋慈疾執湿漆芝赦煮遮邪
酌朱狩殊珠趣寿儒囚臭愁充銃獣叔淑粛瞬殉循潤遵庶如叙升匠抄尚昇祥渉訟掌晶焦硝奨詳彰償礁鐘冗浄剰壌錠醸
殖飾触嘱辱伸辛侵娠振浸紳刃尽迅甚陣尋薪慎審炊粋衰穂錘随髄崇据井姓征斉牲逝婿誓斥析隻惜拙窃摂占旋践銑
遷繊禅漸繕阻租粗訴塑双壮荘捜挿桑曹喪僧遭槽霜憎促賊惰胎泰替滝拓諾濁胆淡嘆鍛壇恥致遅痴畜逐窒衷鋳弔脹
跳澄懲勅鎮墜坪呈邸偵貞帝訂逓堤艇締摘滴迭哲徹撤添殿斗塗到凍唐桃透悼陶塔搭棟痘筒踏騰胴峠匿篤屯鈍曇軟
尼尿妊忍寧粘悩把覇廃培陪媒賠伯拍迫舶縛髪抜罰閥帆畔販搬煩頒範繁藩蛮盤妃彼披疲碑罷裂尾微匹泌姫漂賓頻
敏扶怖附赴浮腐敷膚賦譜侮舞伏覆沸紛墳丙併柄塀癖偏浦舗募慕簿芳邦奉抱胞倣峰砲飽褒縫肪某冒剖紡謀朴撲奔
翻凡盆麻摩磨魔埋膜又抹魅妙矛娘銘滅免妄盲耗猛紋厄躍諭愉癒唯幽悠猶裕雄憂融誉庸揺溶踊窯擁謡抑裸羅欄虜
寮厘倫涙塁励鈴零齢麗暦烈廉錬炉浪廊漏賄湾還怒瀬瓶違穏禍慨核穫閑薫顕斎紫璽酬醜俊准宵肖衝抵排罐憤柳吏
痢硫粒隆猟霊盾該脂

الكتابة في الصورة

بقلم جاكلين بيجو

ترجمة قاسم عبده قاسم

إن ما يجعل الرسم المقابل (شكل 1) لافتًا للنظر هو سخاء المادة (الذهب والفضة) وجسارة التكوين: قمر هائل الحجم يتوارى وسط أوراق الأعشاب البرية (العشب الوسوكي المتناثر) بحيث يملأ سطح المستطيل كله. وعلى هذا "الرسم الذي يمثل الخلفية" (shita-e)، والذي ربما كان من عمل تاوايارا سوتاتسو العظيم (؟-1643م) نقش كويتسو Hon.ami kôetsu (1558 – 1637 م) كتابة لقصيدة كلاسيكية (waka) كتبها فوجي وارا نو هيديوشي Fujiwara no hideyoshi (1184 – 1240 م)، وهي موجودة في الجزء المعنون باسم "الرحلة" في الكتاب الشهير: Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes" (تقول كلماتها):

Saranu dani/ aki no tabine wa/kanashiki ni
Matsu ni fuku nari/ Toko-no-yama kaze

"حتى بدون ذلك، فالنوم، حينما يملأ السفر زمن الخريف المرء بالأحزان والآن أيضًا يمكن سماع الريح تهب على جبل توكو من خلال أشجار الصنوبر"

وفي القصيدة ليس ثمة قمر ولا أعشاب برية. فهل يمكن أن يكون هناك قدر من التنافر بين الصورة والنص؟ الحقيقة أن كليهما يستحضر الخريف : إذ إن الكلمة التي تظهر في القصيدة، والموضوعين المقدمين في الصورة، ترتبط تقليديًا بذلك الفصل في الشعر. وعلاوة على ذلك فإن الخطوط الهائجة للأعشاب، وربما خطوط الكتابة أيضًا، التي تميل إلى ناحية واحدة، تنقل التأثير المرئي للريح على حين توحي القصيدة بصوت عويل الريح. كما أن الأعشاب المترامية مرتبطة أيضًا في الأدب التقليدي برمته، بالمهجور، والقاحل أو حتى الكئيب من الأماكن، وهو ما ينقل إلى المسافر إحساسًا بالخراب والقفر.

وهكذا كان كويتسو يبحث عن علاقة تكميلية بين موضوعات الصورة وبين القصيدة .

ومع هذا، فإن القارئ مدرك للتناقض بين الجزئين الحسيين:فالرسم، باهر ومزخرف، يتناقض مع القصيدة، التي تقيد نفسها في حدود تسجيل الأسرار والتحفظ. فهل يمكن أن يكون كويتسو قد قصد، باختياره هذا الرسم اللافت للنظر خلفية لقصيدة على هذا القدر من الاعتدال، لكي يعرض من خلال رؤية تشبه الحلم الحزن الذي يلاقيه مسافر وحيد في الظلام؟

أما (شكل 2) فيشكل مطبوعًا يحمل توقيعًا (في الركن الأيمن الأسفل) "لتوري كيوهيرو Tori kiyohiro، وهو فنان كان نشيطًا في منتصف القرن الثامن عشر. وهناك بنتان تلعبان الكرة، وتمسك إحداهما برسغ الأخرى، تحت شجرة صفصاف. وكل شيء في الصورة، بنغماته اللونية الزرقاء المائلة إلى الخضرة، يتضافر ليوحي بعالم شاب وجديد: فأوراق الشجرة في طور البراعم فقط، وتضج البنتان بالشباب، كما أن تصميم الكيمونو الذي ترتديانه ينطق بأزهار شجر البرقوق ولعبة hago-ita (وهي مبادرة تقام في السنة الجديدة، في بداية الربيع حسب التقويم القديم). وينبغي على المرء أن يضيف أن شجرة الصفصاف، حسب التقاليد الشعرية الصينية والتي تبناها اليابانيون، مجاز شائع للدلالة على الرقة الأنثوية، وهكذا تتناغم الشجرة والفتاتان المرسومتان في انسجام تام. ويمكن أن تكون في مطبوعات أخرى من تلك الفترة مثل هذه الصورة التي تجتمع عناصرها إلى جوار بعضها البعض.

بيد أن قصيدة مختصرة، وهي نوع من haikai تجري كلماتها عبر الصورة ويبدأ تصميمه في أعلى اليمين، ويضيع بين أغصان شجرة الصفصاف (فوق وجه الفتاة الأولى ثم الثانية) ويعاود الظهور في أسفل اليسار. وتسهم القصيدة بعنصر توافق آخر مع الموضوعات الثلاثة المرسومة بالزيت، وهو عنصر يقوم على أساس الربط الشفاهي:

Nagemari no
ito mote tsunagu
yanagi kana

"خيوط الصفصافة تربط نفسها بخيوط الكرة التي قذفها"

والحقيقة أن الكرة "mari" مصنوعة من خيوط ملونة ربطت معًا بطريقة محكمة، وفي الشعر الياباني كانت فروع شجرة الصفصاف الرقيقة اللطيفة تسمى "الخيوط" منذ أقدم العصور. ومن الممكن، علاوة على ذلك، أن يكون هناك ارتباط شفوي آخر يفرض فوق الأول، إذ إن الفعل tsunagu يمكن

شكل (1) سوسكي ني توسوكي Susuki ni tsuki، لوحة منسوبة إلى تا وارايا سوتاتسو Tawara ya Sôtatsu ومعها لوحة مكتوبة من قبل هون. أمي كويتسو Hon. Ami Kôetsu متحف جوتو، طوكيو





شكل (2) طباعة قام بها توري كيو هيرو. مجموعة خاصة

أن يعنى "يعقد" ويربط في الوقت نفسه (وهو بذلك ينتمي إلى مجموعة الكلمات المرتبطة "بالخيط") وأيضًا "يقرن". ألا يستدعي هذا إلى الذهن صورة فتاة صغيرة يتشابك ذراعاها مع ذراعي رفيقتها؟ إذ إن خيوط الكرة، وفروع شجرة الصفصاف وأذرع الفتاتين – كلها تنسجم مع بعضها البعض على هذا النحو.

إن الروابط اللفظية، والتكوينات التصويرية، وكلاهما موروث تقاليد قديمة، يلتقيان في هذه المطبوعة المتواضعة، ويمنحانها حيويتها، وكل من الموضوعات الثلاثة يلفت النظر إلى الموضوعين الآخرين، كما لو كانوا في مباراة في لعب الكرة.

التصوير بالكتابة

بقلم ماريان سيمون

ترجمة قاسم عبده قاسم

من ألعاب الكتابة "*moji asobi*" العديدة المسجلة في اليابان تلك اللعبة التي تثير الانتباه بسبب سريتها وقدمها في الوجود: وهى *moji* (الصورة بالكتابة). حيث كانت تمارس خلال فترة إيدو *Edo* (1603–1868 م)، وهذا النوع يتكون من شخوص مكونة كلياً أو جزئياً من الحروف المكتوبة، سواء *kana* أو *kanji*. وفى الغالب الأعم يمثل العمل الفني رسمًا لشخص خطوطه الخارجية مرسومة بكل الحروف التي تكون اسم ذلك الشخص، وهي مموهة بخبث كأنها جزء من الملابس. هذه الصور تمثل عصرها تمامًا . وإذ كان يتم إنتاجها بواسطة الحفر في كتلة من الخشب، وتباع على شكل كتب أو لوحات مطبوعة منفصلة، فإنها تشير إلى بروز قطاع شعبي من المجتمع، ولد في زمن السلام والرخاء الاقتصادي، حيث كان البحث عن اللهو ليس فقط في المسرح أو غيره من أماكن التسلية ولكن أيضًا في عالم الطباعة والصور .

وبعد نشر كتاب Enkatei Yashikuri الذي يحمل عنوان "مجموعة من الصور بالكتابة" *(moji-e tsukushi) Recueil d'images on écriture*، الذي صدر عام 1685م، بأكثر من ستين سنة، ظهرت تكملة أو ذيل لكتاب مجهول المؤلف تبنى نفس الموضوع –الحرف الحضرية الصغيرة التي كانت مزدهرة في ذلك الزمان. وهى تشهد بنجاح التصوير بالكتابة *moji*– بارتباطه بالثقافة الشعبية في آن معًا. (شكل 1) وكل صورة مكونة من مشهد يومي صغير يقدم شخصيات مألوفة، مثل القرداتى (*saru mawachi*) أو اللاعب بالنار (*hanabi uri*) في شكل صورة بالكتابة. وثمة تدرج بصري واضح للغاية راسخ بين فن رسم الصور بالكتابة نفسه (تكوين سطحي من الحروف المكتوبة بخط سميك) وعنوان الصورة (الذي يظهر على أحد جوانب



شكل (1) "أعمال النار من Shin.mogi-e tsukushi،(مجموعة جديدة من الصور في الكتابة)، مجهول ،1751–1764 م، المكتبة المركزية، طوكيو.



شكل (2) "طائر مالك الحزين" و"المرأة العجوز" من: Dôke hitofudegaki (صور مرسومة بفرشاه واحدة)، 1858-1848 by hanasanjin، مجموعة Inagaki

الصورة ليكتب اسم الحرفة بشكل خطي وخطوطه أقل كثافة)، والنص (وعادة ما تكون هي الكلمات التي ينطق بها المشاركون)، يتم وضعه حول الصورة بخطوط أدق كثيرًا من خطوط العنوان .

وقد جمع هانا سانجين (1790–1858 م) وهو تلميذ لسانتو كيودن، الأديب الظريف، مجموعة صغيرة من ثلاث وثمانين صورة تتكون فيها الشخوص بكاملها من الحروف المكتوبة التي تؤلف أسماءهم، مع استبعاد أية حروف أخرى أو خطوط بالفرشاة، مع الاستثناء أحيانًا بوضع ثلاث نقاط لتشير إلى العينين والفم. وتمر أمام عيني من يفترض أنه سيحل لغز الصورة أشكال الشعراء، والشخصيات التاريخية، والآلهة، والراقصات، والأشباح، بل أيضًا حقيبة وطائر مالك حزين، فيرتبك بسبب هذه الصور بالكتابة الخالصة التي تخفي سمتها الابتكارية خلف قناع من السهولة الممتنعة (شكل 2). وعلى سبيل المثال كتب الفنان فوق طائر مالك الحزين معلقًا بقوله "أي فرد يمكنه أن يرسم مالك الحزين مثل هذا بسهولة تامة". وغالبًا ما تفتقر الشخوص على أية حال إلى الزيادات التي تجعل من الممكن التعرف عليها، ولا يمكن فهمها على نحو صحيح إلا بعد حل غموض النص المصاحب. وحين تكون هناك حاجة للاستعانة بالكلمات لكي تقدر ما تظهره الصورة حق قدره، تكون الصور المرسومة بالكتابة قد وصلت إلى النقطة التي لا تستطيع تخطيها.

وفي السنة الجديدة كان التجار يشترون الصور التي تحمل فألًا حسنا –مثل الصورة المطبوعة في الصفحة المقابلة (شكل 3)– لكي يزينوا منازلهم. وتتجمع حول الآلة إيبيسو، الآلة الحامي للتجارة والبيت، مجموعة من الرموز التقليدية للسنة الجديدة: شجرة الصنوبر، والجمبري، وشريط من ورق الصلوات. وعند قدم الإله تقويم يوضح تاريخ نشر المطبوعة. وأكثر عنصر يثير الإعجاب في هذه الصورة هو الملابس الفاخرة للإله، التي لا تتكون من الخطوط الواضحة ولكن من حروف تقول "مانح الرخاء الذي لا يبارى، محل إيبيسو. أما الخطوط الرشيقة، المتوارثة عن فنون الكتابة، فإنها تقلل من تنافر الحروف الصينية الكبيرة المربعة والفيض المتموج للحروف المقطعية اليابانية. والنظام المعتاد لقراءة الحروف اليابانية –من أعلى إلى أسفل ومن اليمين إلى اليسار– لا يحظى بالاحترام الكامل. والأعداد المكتوبة في الجدول التوضيحي على جانب الصورة تشير إلى التتابع الذي يجب أن توضع فيه الحروف معًا لتشكل الجملة. ويثير ترتيب الحروف على الصفحة والجهد المطلوب لإعادة تكوين النص المتواري في ثياب الشخصية الموجودة إلى التساؤل حول إمكانية قراءة هذه المطبوعات. وعلى أية حال، فإن الفنان، وكأنه يقصد أن يسهل المهمة، قد كتب العبارة كلها بشكل واضح فوق رأس تلك الشخصية، مثل العنوان. بيد أنه من المحتمل أن يكون مثل هذا التدبير مستوحى من رغبة الفنان في إظهار براعته الفنية بقدر اهتمامه بأن يكون مفهومًا لدى القارئ. والحقيقة أن الصورة تلعب دور اللغز المصور: إذ يجب على من ينظر إليها أن يجد داخل الشخص المرسوم الحروف التي أعطيت له سلفًا، وبذلك يعجب بمهارة الفنان في إخفائها.

المراجع

INAGAKI, Shin-ichi, Edo no asobi-e *(Les images Ludiques de l'époque d'Edo)*, Tôkyô Shoseki, 1988 et 1993.

Egakareta moji: *Kakareta e, kaiga to moji, (Ecritures peintes/images écrites, texte et image)*, catalogue d'exposition, Musée de Hokkaidô, Hakodate, 1989.

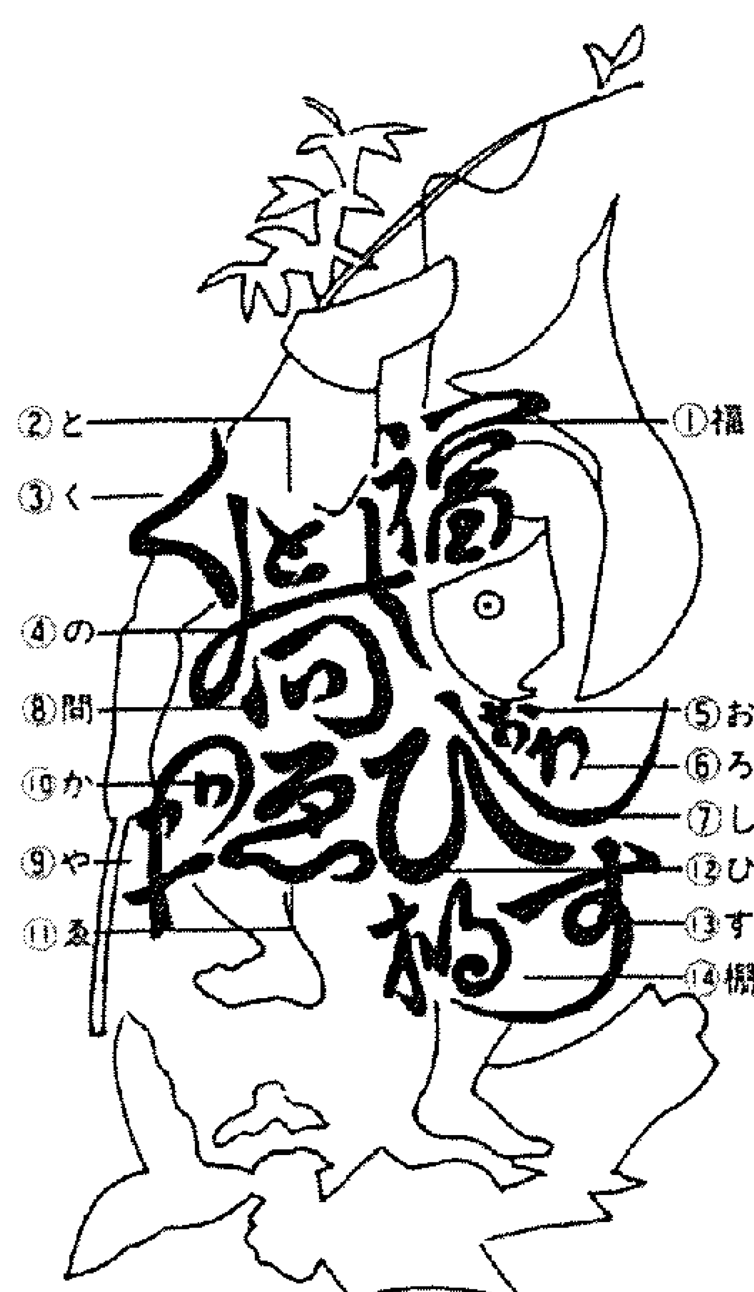
Moji-e to e-moji no keifu *(Généalogie des images en écritures et des écritures figurées)*, Musée Shôtô, catalogue d'exposition, Tôkyô, 1996.

SIMON, Mariannes, *"Un cas particulier d'estampes ludiques: Les images en écriture de l'époque d'Edo", Extrême-Occident, no 20, (Du divertissement dans la Chine et le Japon anciens), 1998, p. 111-133.*

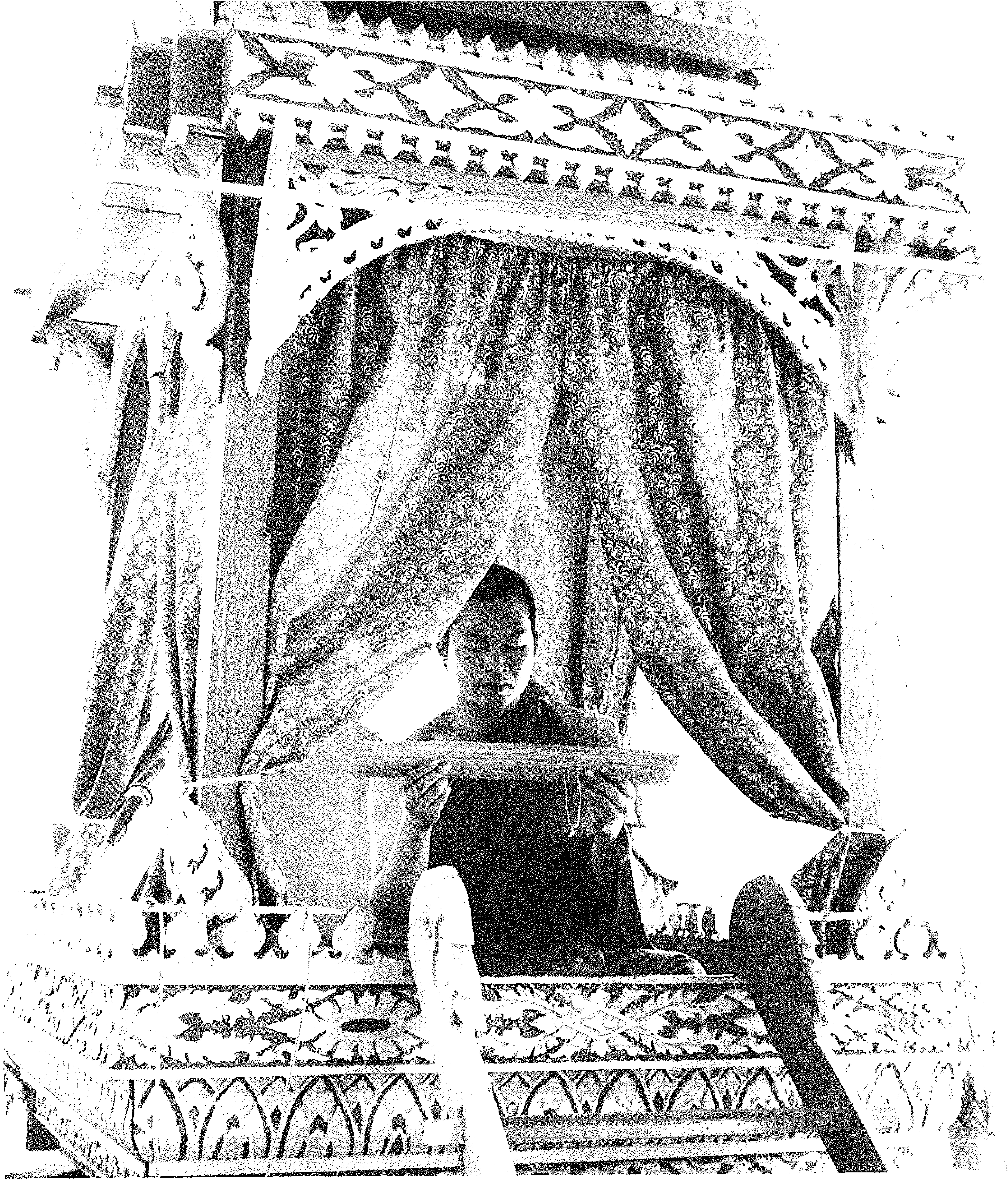
SIMON-OIKAWA, Mariannes, *"Quelques exemples de moji-e dans deux recueils de petits métiers de l'époque d'Edo", Japon pluriel 3, Actes du colloque de la Société française d'études japonaises, Philippe Picquier, 1999, p. 397-406.*

SIMON-OIKAWA, Mariannes, *"L'écriture du bonheur; divinités populaires et images en écriture au Japon (XVIIe-XIXe siècles)"* Ebisu, no 23, printemps- été 2000, Tôkyô, p.57-93.

TAKASHINA, Shûji, *"Le mot et l'image dans l'art japonais", Le Siècle du design, art info: présent et futur, catalogue d'exposition, Maison de la culture du Japon à Paris, 1997 p. 9-17.*



شكل (3) صورة لإبيسو للعام الجديد 1706 طبعة مونوكروم مع التلوين بالفرشاة متحف هونولولو .



شكل (1) قراءة جادة متأملة لأحد النصوص التي تحاول أن تسترجع شكلًا من أشكال الحياة السابقة لبوذا في حضرة جمع وفير من الناس في ڤات أونج تيو، ڤيانتيان (ڤيانشانج) Vat Ong Teu, Vientiane(Vianchang)، في عيد "بومفرايت" "Boum Bhra Viet" . المخطوط هنا مدون على أوراق نبات اللاّتنيا وهو سطح الكتابة الأوسع انتشارًا واستخدامًا في شبه الجزيرة الهندية الصينية. ويجلس الراهب هنا على منبر غني بالزخارف والزينات ومصمم لكي يوفر ظلًا في أثناء تلاوة التعاليم البوذية.

الكتابة البوذية جنوب شرق آسيا

بقلم كاترين وفرنسوا بيزو

ترجمة **قاسم عبده قاسم**

تقوم الكتابة التي وصلت إلى إقليم جنوب شرق آسيا في القرون الأولى من العصر المسيحي، شأنها في ذلك شأن الكتابة الهندية التي اشتقت منها، على أساس التحليل الصوتي للغة الذي يصنف الحروف الساكنة في خمس مجموعات *Vagga* طبقًا لنظام محدد بشكل صارم تبعًا لنظام نطق هذه الحروف (الرسم التوضيحي A). وينطق كل حرف ساكن مع حرف متحرك ملازم له. وهكذا فإن الوحدة الأساسية في الكتابة هي المقطع. والحروف المتحركة بحد ذاتها ليست موجودة، إذا ما تكلمنا بدقة (إلا كحروف متحركة تبدأ بها الكلمة): ولا تظهر الحروف المتحركة إلا باعتبارها مكملة للحروف الساكنة، وتوضع في المقدمة، أو فوق هذه الحروف، أو تحتها أو على يمينها، حيث إن الحرف المتحرك يمكن أن يتألف من مزيج من عدة علامات يتم ترتيبها حول مجموعة الحروف الساكنة.

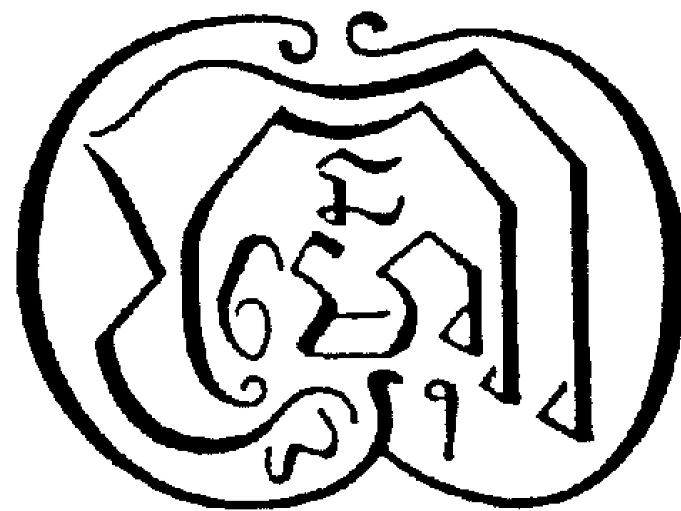
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	–	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

– الرسم التوضيحي A الحروف الساكنة في المجموعة الأولى (حلقية): 1 – بالافا (جنوب الهند) 2– مول (كمبوديا) 3– مون / بورما 4– ثام / يوون (لاوس/لانا) 5– فاك خام (تايلاند) 6– لاو (لاوس) 7– السيامية (وسط تايلاند)

وعلى خلاف الهند، التي ركزت كل القوة الإبداعية للدين والسحر على الكلمة المنطوقة، أسقطت بلاد جنوب شرق أسيا تلك القيم الروحية على الحرف المقطعي، بحيث تجعله تجليًا للحقيقة العليا.

ومن هذه الناحية ورثوا الأيديولوجية القيدية، التي طورتها الفلسفات التانترارية بشكل خاص، التي تعتبر الفونيمة[1] فيها تمثيلًا مقدسًا ومبدأً كونيًا في أن، ونقلوا هذا التمثيل المقدس إلى الخط الذي يكتبون به. وبدون أن يذهبوا بعيدًا بحيث يطورون تراثًا بوذيًا في الكتابة التصويرية مثل تراث اللغة الصينية أو اللغة الهندية، التي استخدموا فيها خط السيدهام Siddham الهندي بنفس الروح التي عولجت بها وحدات الكتابة التصويرية، وضعت الهندو-صينية الحروف في مركز المعالجات الطقسية والرمزية، بحيث تجعلها تظهر وكأنها العوامل الأولية في كل الخليقة. وتنسب الأساطير أصل العالم إلى عقد من الحروف الساكنة: وكل الظواهر مولودة من التركيز على الحروف. كما أن جعل المقاطع مرئية يتيح لوجود بوذا المستتر أن يكشف ستره.

وثمة عنصر أساسي في تعليم أي راهب شاب يتمثل في دراسة الأبجدية، بخلطاتها المتعددة بين الحروف الساكنة والحروف



ន មោ ពុ ទ្ធា យ

– الرسم التوضيحي حروف مانترا البدائية NA MO BU DDHA YA مرتبة حسب صورة الجنين الذي ينمو في الرحم. مخطوطات الخمير.

المتحركة. إنها انعكاس للوعي بأن الكتابة هي أثمن تجليات التعليم. وتقليديًا، يتم تعليم قائمة الحروف مثل الابتهالات، التي ينسخها الطالب، ويقدم لها بالصيغة الترحيبية المصطلح عليها "الإجلال



شكل (2) كاتب يتبع التقاليد الهندية في نحت مخطوط على أوراق شجرة اللاتانيا، وهي نوع من النخيل وهو محاط بأدوات الكتابة التقليدية.

لبوذا والكمال" (شكل 2)، وهو ما يذكرنا بأبجدية السيدهام في اللغة الصينية. وفي جنوب شرق آسيا، انتشر هذا النوع من الكتابة بين السكان كطريقة لنقل لغة بالي، وهي لغة طقسية لجماعات الثيرافادا التي كانت هي اللغة الحقيقية التي كان بوذا ينشر بها تعاليمه. وعلى أية حال، فإنه بخلاف الباحثين، لم يعرف معظم الخبراء دون المستوى هذه اللغة بالمرة أو يعرفون منها قدرًا قليلاً للغاية وكان عليهم أن يستوعبوا الصياغات الطقسية بشكل آلي، مثل تتابع المقاطع الكلامية المقدسة، ولم يكن بوسعهم أن يمسوا أشكالها. وهكذا كانت الحاجة إلى استعادة النطق الصحيح للغة البالي Pali هي التي جعلت من الحرف أداة ربط سارية بالتراث.

لم يحدث حتى حوالي القرنين الخامس والسادس، حينما بدأ السكان الأصليون مثل المونس والخمير ينظمون أنفسهم في دول منظمة، أن وجدوا أنه من الضروري تعديل الكتابة الهندية لكي يوائموها مع صوتيات لغاتهم الخاصة. ولمصلحة الديانة البوذية أخذوا على عاتقهم جعل الأدب عاميًا على نطاق شامل بحيث يمكن استخدامه لتوجيه جماعات القرى ونشر الشروح والتفسيرات باللغات الدارجة المحلية. ولكي لا ينسوا فأنهم يشيرون باستمرار إلى القانون الديني لبالي من خلال أنظمة للهوامش والاقتباسات، ولكن هذه مرتبطة بوفرة من الأساطير والحكايات من الميثولوجيا المحلية، التي وصلتهم مشافهة عبر القرون. وبينما تم استيراد أولى الكتابات ذات النمط الهندي إلى الإقليم على يد البراهمة ولم تتمتع هذه الكتابات بانتشار واسع خارج نطاق الجماعات المهتمة بشكل مباشر (إذ إن الترانيم والصلوات موجهة إلى الآلهة فقط، والنقوش الموجودة على الآثار موجهة فقط إلى الأجيال القادمة) فمن المحتمل أنه بحلول ذلك الوقت

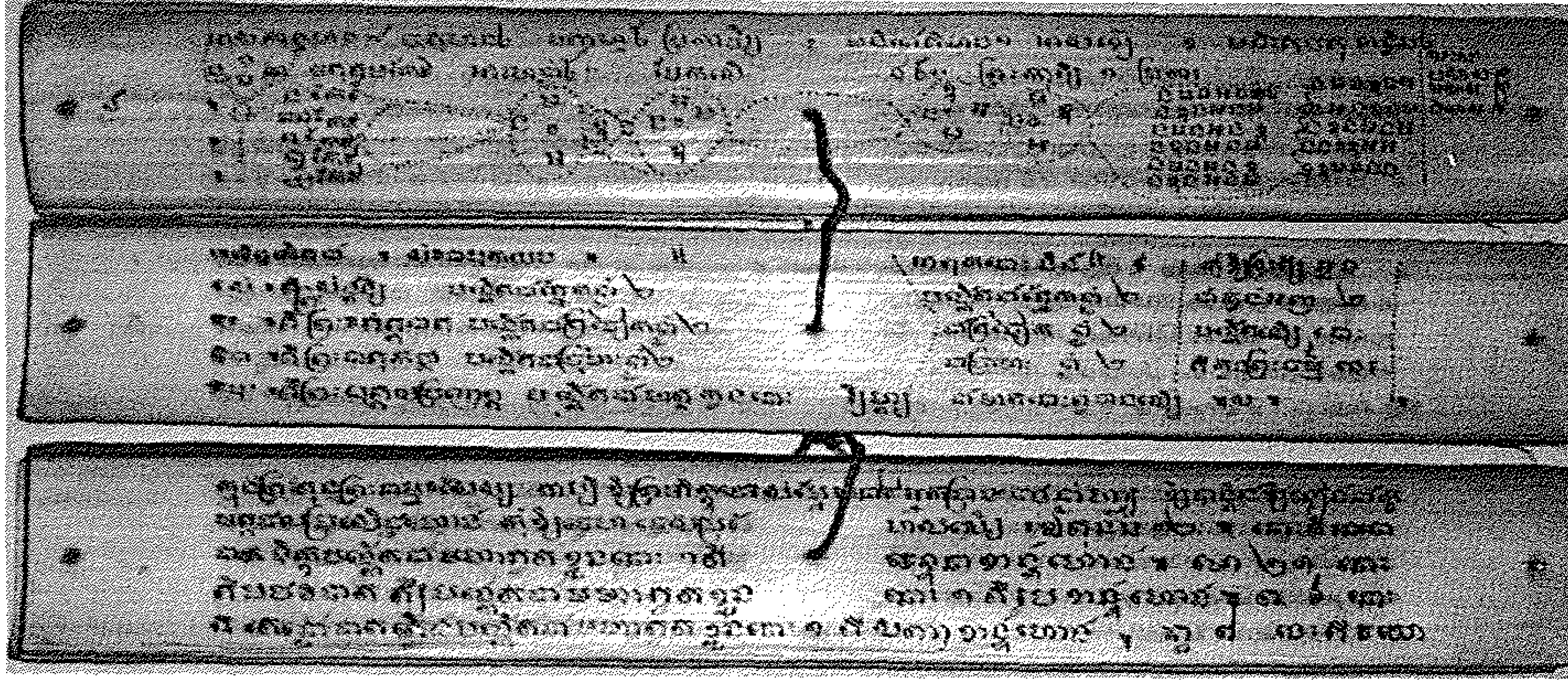
كان استخدام الأبجدية قد صار أكثر شيوعًا كما أن تراث الناسخين كان قد حقق تقدمًا معتبرًا.

وعلى مدى قرون في جنوب شرق آسيا، كان الناسخون الذين تعلموا في الأديرة يكتبون المخطوطات على أوراق أشجار اللاتانيا وحسب قواعد صارمة–التي هي إعادة إنتاج أمين لنسخ متقدم، وكانت تستخدم كنماذج (شكل 2 وشكل 3). وفي بعض الأحيان لا يستطيعون فهم المعنى، فيركزون جهودهم على كل حرف، ولكنهم مدركون أنهم ينجزون عملًا دينيًا ساميًا وهو نقش نص من القانون الديني البوذي وفي القيام بهذا الطقس: فإنهم ليسوا فقط، كما تقول عبارات نهاية المخطوطات بشكل يكاد يكون دائمًا، "يحافظون على استمرار الدين" حسب تتابع غير منقطع يضمن استمرار سريانه، ولكنهم أيضًا يعطون ثروة مادية للتعاليم (الدَّامو Dhamma)، التي يفهم كل مقطع منها على أنه صورة، بل يمثل تجليًا لبوذا.

وتعامل النصوص التي تتناول العقيدة كأنها من الذخائر المقدسة. وهي في حد ذاتها تلقى كل التبجيل مثل "الصور" المقدسة، ومثل كل التماثيل، والأبراج البوذية ذات الشكل الهرمي، وغيرها من تماثيل بوذا. هكذا نجد سلسلة من التشابهات بين العناصر التي تكون مخطوطًا ما وجسد الشخص المتأمل الذي تمت صياغته وفق نموذج الصورة الأولى للجنين المتصل بحبل في الرحم (إذ إن المؤمن يخلق جسدًا جديدًا طاهرًا داخله، جسد بوذي، على أساس من العناصر الحرفية للعقيدة). وتقارن العناصر المختلفة للخطوط (الحروف، الأوراق، الخيوط والمواد) بأعضاء الجنين (الأجزاء الأولية المكونة، والأطراف، والحبل السري والجلد).

هذا هو السبب في أن أسمى فضيلة للبوذي تتمثل في أن يهدي الدير بـ "تقديم الذاما"، وهي مخطوط يمثل، وحده، كل العقيدة البوذية. وغالبًا ما يتألف هذا التقديم من نسخة نص أو أمر من متخصص (شكل 2) أو حتى قراءة نص أثناء أحد الاحتفالات أو الأعياد (شكل 1).

وثمة فحص للنصوص القديمة التي يرجع تاريخها إلى ما قبل الإصلاحات الحديثة للكتابة يكشف عن أن الاتجاه السائد بين النساخين كان هو تركيز العلامات في الوحدات الخطية المركبة (الحرف الساكن الأخير في المقطع الأحادي أو المقطع الثاني في كلمة ما، والذي كتب فوق الحرف الساكن البادئ أو تحته). ويؤدي هذا إلى الالتباسات التي ترغم القراء الغربيين، الذين اعتادوا الكتابة بالأبجدية الأفقية، أن يقوم بأداء حركات رياضية بصرية. وهكذا فليس حقيقيًا تمامًا القول بأن فردًا يقرأ من الشمال إلى اليمين، على نحو ما أكد أولئك الذين وصفوا هذه الخطوط بالفعل. ذلك أنه يبرز دائمًا مقطع من الحرف، يمكن أن ينتج كلمة بذاته. وعلاوة على ذلك، فبسبب الطبيعة الرمزية للمقاطع فإن عبارة كاملة يمكن أن تولد من حرف واحد وقصيدة من التعاويذ الهندوسية (مثل Ratanamala). هذا الإزهار الذي يتسم به العنصر المقطعي كامن في كافة الكتابات الدينية بالمنطقة. فتلك الكتابات الموجودة في الجزء الشمالي من شبه الجزيرة (مثل خط تام في لاوس، وخط ثاي خون في بورما، وخط ثاي

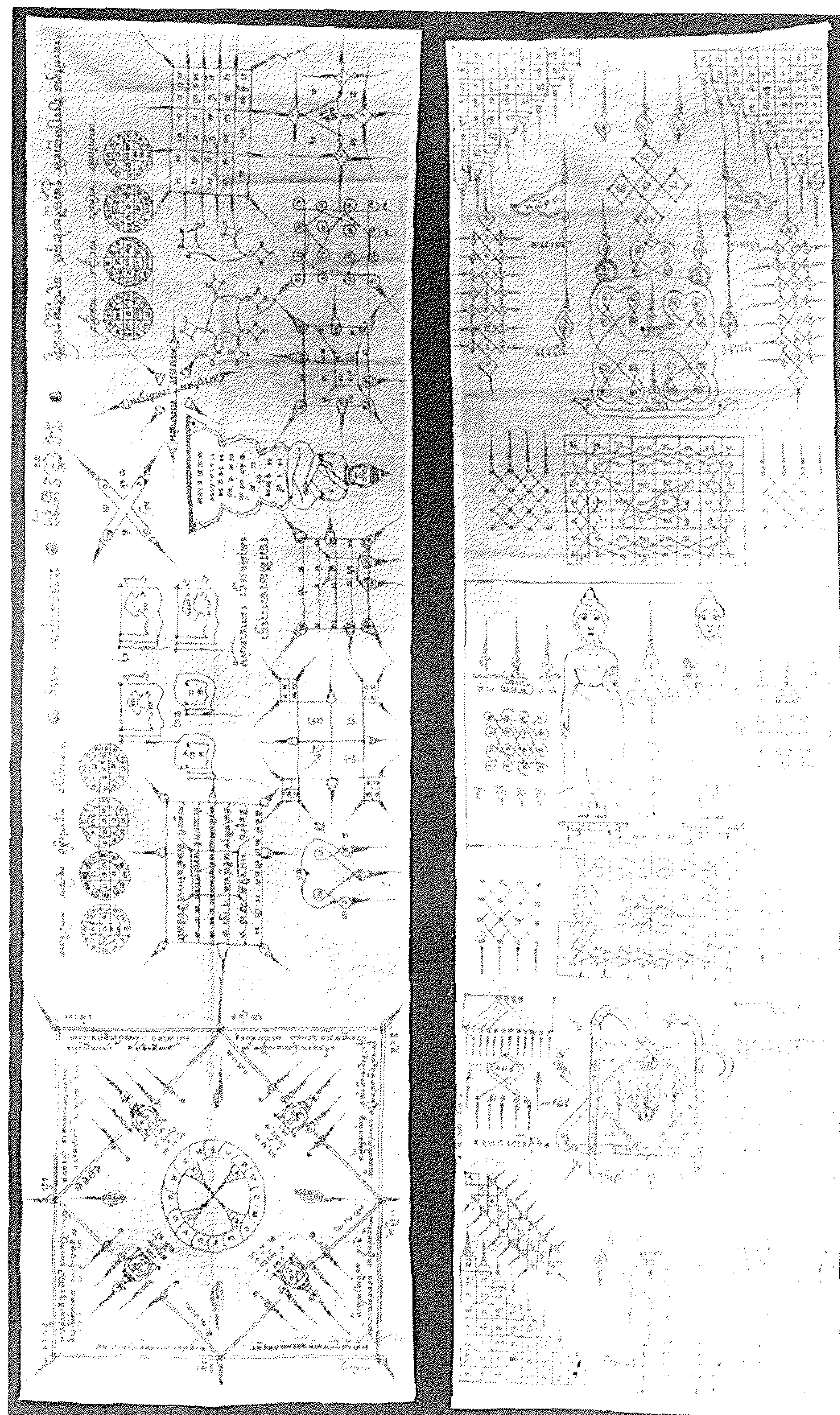


شكل (3) مخطوط على ورقة شجر اللاتانيا. وعادة ما تحفر الحروف على خمسة أسطر بقلم ذي سن معدني مدبب وتغطى بالسناج. أما الحزم فهي ملساء تخترقها فتحتان أو ثلاث مربوطة معًا بخيط يمر إما من الفتحة على الشمال أو الفتحة على اليمين أو الفتحة الوسطى ليشكل مجلدًا من عدد من الصفحات قابل للزيادة أو النقصان.

لو في الصين وخط يوون في لانا) قد طورت بشكل خاص هذا الاتجاه التوفيقي، بحيث تخلق مختصرات وعلامات وفق أسلوب محدد لا يمكن شرحها باعتبارها الوصلات البسيطة للحروف المرتبطة سويًا بسبب طبيعة الكتابة المتشابكة. وإنما هي نتاج رغبة حقيقية لوضع الحرف في فضاء يتيح له أن يشد الانتباه بوصفه كلاً تصويريًا مستقلًا.

وقد أدى تقسيم المعادلات الباليَّة Pali إلى وحدات تصويرية مبسطة، بالطريقة نفسها كنشوء الاتجاه إلى عزل المقاطع الكتابية وتركيزها، وتنويع الأساليب التي يدخل بها الحرف في إنشاء جداول وتجميعات العلامات المشفرة التي تضفي عليه لونًا من ألوان الحصانة والقوى الخارقة للطبيعة. نفس هذه التآليف كانت تستخدم في الرسوم البيانية التي تطلب الحماية (التعاويذ) أو Yantra (شكل 4)–التي توفق ما بين الحروف والأرقام، ولم تكن تؤلف بقصد القراءة وإنما بسبب ما تحمله من قوة سحرية، كانت تقوم على أساس الطبيعة المقدسة للحرف. وربما كانت مثل هذه الرسوم التوضيحية ترسم على القمصان أو أغطية الرأس، أو تنقش على ألواح المعدن لتستخدم كتمائم وتعاويذ، أو تنقش على جلد الجسم. وقد صارت منتشرة جدًا في جميع أرجاء جنوب شرق آسيا. وبينما تركز كل الفن المكتوب في الصين على الكتابة بالرسم، يبدو أنه في شبه جزيرة الهند الصينية قد عبر عن نفسه أكثر من خلال النماذج الحاذقة والترتيب الأسلوبي في تآليفها.

ما يبرز بشكل خاص من الصور الموضحة هنا هو أن الناس في الهند–الصينية، انطلقوا من مفهوم للكتابة يرى فيها أداة علمية قاصرة على النحويين وكهنة النخبة –بنفس طريقة لغة القوانين الكنسية– ثم قادتهم نزعتهم البرجماتية وماضيهم الثقافي لكي يطوروا ممارسات صوفية لم تتضمن الكثير من المعرفة عن اللغة المقدسة كاعتراف بعناصر تلك التكوينات من الحروف التي كانوا يعتمدون عليها في طقوسهم، وصلواتهم وتمارينهم للتأمل، وعمليات العلاج والسحر.



شكل (4) اشارات واقية مغطاة باليانترا. والتمثالان الرئيسيان لبوذا تساند الروح الحامية نيانج تشك-نيانج تشام، يمثلان المرتكز الذي حوله تم ترتيب الأشكال البيانية والشرائط المكونة في معظمها من الحروف والأسماء للمبارك. شمال باجودا من أنجكور وات. كمبوديا.

المترجم

1. وحدة صغرى من الكلام تبين الفرق بين لهجتين

ملاحظات

1. Cf. Becchetti et Bizot, 1998.
2. Cf. Becchetti, 1991.
3. Cf. Becchetti et Bizot, 1998.

المراجع

1. BECCHETTI, C., *Le Mystère dans les lettres, Bangkok, Edition des Cahiers de France, 1991.*

2. BECCHETTI, C., *"Une ancienne tradition manuscrits au Cambodge", in Recherches nouvelles sur le Cambodge, Publiées sous la direction de F. Bizot, Études Thématiques, no 1, École Française d'Extrême-Orient, Paris 1994.*

3. BECCHETTI, C., "Une écriture codée des noms du Bouddha" (en collaboration avec F. Bizot) in L'Écriture du nom propre, Actes du colloque, L'Harmattan, 1998.

4. BIZOT, F., *Les Traditions de la pabbajjae en Asie du Sud-Est, Recherches sur le bouddhisme khmer, IV, Abhandlungen der Akademie der Wissenschften in Göttingen, Philogisch-Historisch- Klasse, Folge 3, Nr. 169, Göttingen 1988.*

5. BIZOT, F., *Ratanamala. La Guirlande de joyaux, "Textes bouddhiques du Cambodge", no2, Publication du Fonds pour l'édition des manuscrits, Écoles françaises d'Extrême-orient, Paris-Chiang Mai-PhnomPenh, 1993.*

6. BUHLER, J.G., *" Indian Paleography", in J.F., Fleet, The Indian Antiquity, vol. 33, 1904 {Prev. Pub;. In germ. Strassburg, 1896}*

7. CHHABRA, B.Ch., *Expansion of Indo-aryan culture during Pallava rule (as evidenced by inscriptions), Behli, 1965.*

8. COEDÈS, G., *History of the Thai Writing, Bangkok, 1924 (en thaï)*

9. DAMAIS, L. C., *"Les Écritures d'origine indienne en Indonésie et dans le SUD-EST asiatique continental", BSEI, vol. XXX, 4, 1955, p. 365-382.*

10. FERLUS, M., *"Les circonstances de l'introduction de l'alphabet thamlanna", Premier symposium franco-thai sur l'Histoire ancienne de la Thaïlande des origines au XVe siècle, 18-20 juillet 1988, Bangkok, Université de Silpakorn.*

11. FERLUS, M., *"Langues et écritures en Asie du Sud-Est) les écritures d'origine indienne et leur adaptation aux langues de l'Asie du Sud-Est continentale: les consonnes)", The 21st International Conférence on Sino-Tibetan Languages and Linguistics, University of Lund, Suède, 7-9 october 1998.*

12. FEVRIER, J., *Histoire de l'écriture, Paris, 1995, p. 334-375.*

13. FILLIOZAT, J., *L'Inde classique, Paris, 1995, p. 334-375.*

14. FINOT, L., *"Recherches sur la littérature laotienne", BEFEO, XVIII, 5, 1917.*

15. GAGNEUX, P.M., *"Sur un mode particulier d'acquisition de mérites dans le Laos ancien: l'inscription des images données épigraphiques)", ASEMI, Vol. VIII, 1, 1977, P. 93-102.*

16. GAGNEUX, P.M., *"Les écritures lao et leurs évolutions du XVe au XIXe siècles", ASEMI, vol. XIV, 1-2, 1983, p. 75-86.*

17. JACQUES, C., *Angkor, Paris, 1990.*

18. KONG KEO VIRAPRACHAKS, *Sept cents ans thaïe, Textes réunis par, University de Silpakorn, Bangkok 1988, 80 pages.*

19. LAFONT, P.B., *"Les écritures ctay du Laos", BEFEO, vol. L, 2, 1967, p. 367-393-*

20. LAFONT, P.B. *"Les écritures Pâli du Laos", BEDEO, vol. 1,2, 1961, p. 394-405*

21. SINGARAVELU, S., *"Note on the possible relationship of king RamaKhamhaeng's Sukhodaya script of Thailand to Granta script of South India", JSS, vol. LVII, 1, 1969.*

22. STEVENS, J., *Sacred Calligraphy of the East, nlle éd., Boston & Shaftebury 1988.*

23. VIMOLKASEM, k., *L'Ecriture "fak kham" dans les inscriptions du Nord, Université de Silpakorn, Bangkok, 1983 (en Thai).*

24. VIMOLKASEM, k., *L'expansion de l'écriture Fajjham, Mémoire de DEA, EPHE, 1992.*



شكل (5) مخطوط بالخميرية على ورق يسمى Kramn مطوي مثل الأكورديون. هذا النمط من الوسائط، وهي أقل رسمية من أوراق شجر اللاتانيا، غالبًا ما كان يستخدم كمذكرات من جانب المتخصصين في العبادة (acary) لكي يسجلوا مستخرجات من الطقوس، والإشارات المتعلقة بالاحتفالات، ومعالم ممارسات البداية (طقوس، تأملات، الخ..) أو السحر (الكهانة والعرافة، الطب، الخ.) وتكشف الصفحة المزدوجة لهذا المخطوط عن نظامين للكتابة يوجدان جنبًا إلى جنب في فراغ كان قد تم تخصيصه أصلاً لنص خطي ولكن تعرض لغزو مزيج سري. فالرسم البياني، المكون من حروف وأشكال داخل إطار، يباعد ما بين الورقتين. وثمة أسلوبان للكتابة يظهران في هذا النص: الكتابة المستديرة (mul) لكي تنقل لغة Pali، والكتابة المتشابكة (Jrien) لنقل اللسانيات.

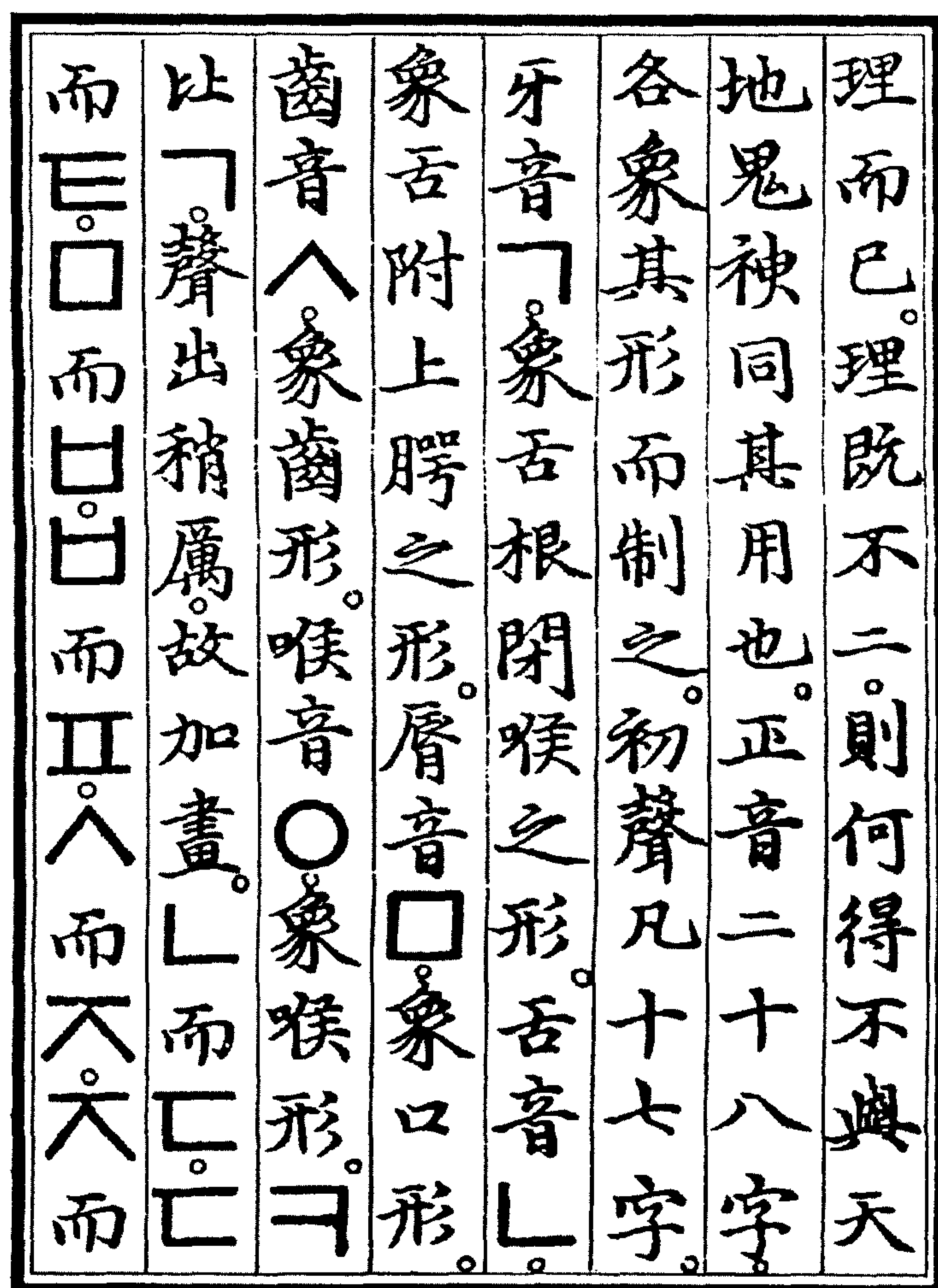
الأبجدية الكورية

بقلم دانييل بوشيه

ترجمة قاسم عبده قاسم

تكتب اللغة الكورية بخط هجائي، يعرف اليوم باسم "هان غول" han'gûl وهو خط كان يتألف في الأصل من ثمانية وعشرين حرفًا ولكن تم اختصارها الآن إلى أربعة وعشرين حرفًا (أربعة عشر حرفًا ساكنا وعشرة حروف متحركة). وقد حلت هذه الهجائية محل نظام سابق من الأحرف الصينية كان يستخدم بحسب المعنى أو بحسب النطق. وأول تسجيل لاختراع الهجائية تم تسجيله للمرة الأولى في سنة 1444 م، وتم تقديمه في شكله النهائي على يد الملك سيجونج (sejong) سنة 1446 م. وقد تم إصدارها مع وثيقة تفسيرية (شكل 1) ترسي التوجيهات باستخدامها وتقدم المبادئ الكامنة وراء ابتكارها، تلك المبادئ كانت في الأساس هي مبادئ الأصوات الصينية التي تم تعديلها بحيث تناسب اللغة الكورية. ويميز علم الأصوات الصينية عنصرين اثنين فقط في المقطع اللفظي: الحرف الأول الساكن والقافية (حرف متحرك بحرف ساكن أخير أو بدونه). وكانت الحروف الساكنة البادئة تقسم بحسب نقاط نطقها إلى عشر فئات، كانت تقسم هي الأخرى وفقًا لخصائص ثانوية. وقد احتفظ النظام الكوري بتسع من الفئات، ولكل من الفئات صوت "صامت تمامًا" وله العلامة الخطية التي تشير إليه هذه الرموز الأساسية أعطيت قيمة تجسيدية (حسبما ورد الشرح في وثيقة 1446 م) تشير إلى موقع أحد أجزاء الكلام المتضمن في عملية النطق. وتقوم هذه العلامة البسيطة بدور الأساس الذي تقوم عليه كل الحروف في الفئة نفسها، حسبما يظهر بعملية تطويل، أو إضافة علامة فاصلة لتشير إلى النطق بملء النفس، أو تضعيف الحرف للإشارة إلى تقوية الصوت من خلال التأكيد عليه.

وعندما تناول الكوريون "السجع" فرقوا بين حرف العلة (الحرف المتحرك) والصوت النهائي (الساكن) وعن طريقة مطابقة الحرف الساكن مع أحد الحروف الأولية وتحديد أنه لابد أن يكتب بنفس الطريقة، أظهروا أنهم كانوا مدركين للتفاعل بين الحرف المتحرك والحرف الساكن. والعلامة الدالة على الحروف المتحركة الستة تتألف من علامة خط قصير ونقطة (أو نقطة بدلًا من ذلك). ويكون الخط رأسيًا في حالة ما اصطلح على تسميته الحروف المتحركة المفتوحة (a),(ə),(i) وأفقيًا في حالة الحروف المتحركة المغلقة (o),(u),(i) وغياب النقطة –منذ تحولت إلى شرطة متعامدة على الخط الفاصل– أو وجودها، على يمين أو شمال الخط فاصل رأسي، وفوق أو تحت خط أفقي، هو الذي يميز بين الحروف المتحركة. وتوضح الحروف المتحركة الرأسية على


理而已。理既不二。則何得不與天
地鬼神同其用也。正音二十八字。
各象其形而制之。初聲凡十七字。
牙音ㄱ。象舌根閉喉之形。舌音ㄴ。
象舌附上腭之形。脣音ㅁ。象口形。
齒音ㅅ。象齒形。喉音ㅇ。象喉形。ㅋ
比ㄱ。聲出稍厲。故加畫。ㄴ而ㄷ。ㄷ
而ㅌ。ㅁ而ㅂ。ㅂ而ㅍ。ㅅ而ㅈ。ㅈ而ㅊ。ㅇ而

شكل (1) صورة من مرسوم لنشر الأبجدية سنة 1446 م. والنص في العمود رقم 4 ورقم 5 (من اليمين) يعني: "الصوت الذي يخرج من الضروس k يكون في شكل جذر اللسان وهو يغلق الحلق، أما الحرف n اللساني يمثل شكل اللسان الفك الأعلى، وحرف m الشفوي يماثل شكل الفم.

官僚的인 立身揚名의 經世慾과 佛敎的·道敎的인 厭世主義의 혼잡된 交叉에서 벗어난 思想은 楊少游는 楊少
游대로 八仙女는 八仙女대로 자기 儒나 佛이나 仙이나 어디를 目的地로 삼을 줄을 깨닫지 못해서 갈팡 질팡하
다가 결국에 楊少游는 八仙女에 대하여 비록 個個의 肉慾的인 만족에 재미가 나서 오랫 동안 耽溺生活을 계
속했을지는 모르겠으나 사실에 있어서는 八仙女는 자기의, 모든 인권을 하나의 楊少游에게 유린 당하고 있
느니 만큼 나중에는 女性의 자유를 허용하지 않는 이 현실을 초탈하기 위하여 점차로 仙·佛 곧 이상적인 세
계를 동경하였고 楊少游의 자체도 애초에는 하향 處士의 아들로서 거연히 귀공자의 신세가 되고 보니, 自然
히 本意 아니었던 金樽·美酒와 淸歌·妙舞에 휩쓸려 다니다가 一朝에 『꿈』이 깨자 萬種의 번뇌는 再燃되
어 최후의 귀의할 곳을 헤매 노라고 高臺에 올라 古代의 영웅·호걸의 남은 자취를 바라보고 붉은 눈물을 夕
陽에 웅켜 天國을 지향하여 心猿·意馬가 끝없이 달릴 뿐이었던 것이다。

五、異本攷

「九雲夢」의 異本은 비록 「春香傳」과 같이 그다지 복잡한 정도는 아니었으나, 여태까지 알려진 각종의 寫
本 및 刊行本이 또한 十數種에 달한지라, 이제 다음에 열거해 보기로 하겠다。

(1) 家藏寫本

『家藏寫本』이란 筆者가 몇 十年전부터 가진 것인데, 寫本 一冊에 分卷도 아니되었으며, 章回의 나눔도 전
연 없이 連綴되었고 筆蹟을 보아서는 대략 七八十年 전의 것으로 추측되었으며, 筆者의 淺見에는 다른 본에
비하여 가장 구비하고 오류가 적은 것이라고 생각되는 본이다。그 이유를 간명하게 든다면,
(ㄱ) 생략된 부분을 발견할 수 없다。
물론 어떠한 작품이라도 말을 한번 바꾸어 보면 저절로 말들이 冗長해지는 것이다。그러나 우리말을 漢文

27 / 九雲夢 評攷

شكل (2) نص كوري من عام 1954، مكتوب بطريقة رأسية من اليمين إلى اليسار، مع كثير من الحروف الصينية.

8.13. 소설의 성장과 변모 551

관계를 가지고 있어서, 전편과 속편이 이질적이지 않을 수 있는 좋은 예이다. 윤·하·정 세 가문의 남녀가 서로 얽혀 있는 무척 복잡하면서 흥미로운 양상을 전편에서 한차례 다룬 다음에 속편에서 다음 세대의 사건을 취급할 때에도 같은 방식을 그대로 이어 세 가문 이대기로 205책이나 되는 2부작을 완성했다. 〈엄씨효문청행록〉은 그 가운데 윤씨네와 사돈이 되는 또 한 가문의 내력을 서로 관련되는 맥락에서 설정했으니, 아직은 이름만 알려진 그 속편과 함께 크게 보아 단일 작품군 안에 든다.

비슷한 성향을 가진 여러 작품에서 볼 수 있는 인물·사건·수법 등을 두루 모아들여 잡다하면서도 통일성 있는 구성을 갖춘 것이 대장편을 이룩한 비결이다. 몇 백 명에 이르는 등장인물이 벌이는 무척 복잡한 사건이 작품을 계속 확장시켰지만, 기본 양상은 새롭지 않고 흔히 볼 수 있던 방식으로 되풀이되었다. 천상에서 하강했다는 남성 주인공은 뛰어난 재능을 발휘해 가문의 위세를 더욱 높이고 성현의 가르침을 돈독하게 실행해 지배체제를 재확립하는 것을 사명으로 한다고 설정해놓았다. 그러면서 천정배필을 만나 혼사를 이루기까지의 장애를 다루고, 동성간의 질투에 의한 모함, 이성을 강압적으로 차지하려는 데서 생기는 파란을 문제삼았다. 세상에는 요사스러운 인물이 적지 않고, 무슨 도술을 써서 얼굴이나 마음을 바꾸어놓는 짓도 하기에 파란이 중첩된다는 것으로 흥미를 돋우면서, 세상이 타락될수록 질서를 되찾는 데 더욱 힘써야 한다고 했다.

〈완월회맹연〉(玩月會盟宴)은 180책이나 되어 단일 작품으로서 가장 방대한 분량이다. 오늘날의 단행본으로 열두 권이나 된다. 작품 본문에서 〈명성호연〉·〈양씨가록〉·〈정씨후록〉 등 여덟 종이나 되는 속편이 있다고 했는데, 아직 발견되지 않았다. 그런 속편들까지 합치면 더욱 놀라운 거작이다. 송대 정명도(程明道)의 후손이라 한 정한이라는 인물이 명나라 때 산중에서 성리학에 힘쓰다가 황제의 간절한 부름을 받고 세상에 나와 최고 지위에 올라 부귀를 누리면서, 가문을 번성하게 해서 사람이 누릴 수 있는 모든 이상을 실현했다는 것이 기본 줄거리이다. 정한의 생일날 구경하는 자리에 모인 친지와 문하생들이 각기 자기 자손을 소개하

شكل (3) نص كوري من سنة 1994، مكتوب أفقيًا، مع عدد قليل من الحروف الصينية بين أقواس.

يمين حروف البداية الساكنة، أما الحروف المتحركة الأفقية فتوضع تحتها ويتم الإشارة إلى تبديل الأصوات بمضاعفة الشرطة. أما عملية الإدغام (التي صارت عملية تغيير في صوت العلة)، فكانت تتم بإضافة خط فاصل رأسي، وعلامة حرف (i) عندما يمكن الربط بين عملية التبديل بين الأصوات وإدغامها. وحرف (w) من حروف البداية يكتب بـ (o) عندما يجئ قبل حرف (a)، ويكتب بحرف (u) عندما يجئ قبل الحروف المتحركة الأخرى.

والهجائية الكورية "هان غول" ليست كتابة خطية (أي تكتب على السطر) إذ إنها مقطعية بقدر ما هي أبجدية. وكل مقطع لفظي يتم تأليفه في مربع خيالي، تكتب فيه الحروف من اليسار إلى اليمين ومن أعلى إلى أسفل، ويوضع الحرف الساكن النهائي تحت حرف البداية والحرف المتحرك. وعدم وجود حرف بداية ساكن يتم الاستعاضة عنه باستخدام حروف لا قيمه لها.

وقد أوضح ليديار G.ledyard مؤخرًا الرابطة ما بين اختراع هذه الهجائية وانتشار الكتابة الهجائية في آسيا. وقد عرف علماء الأصوات الكوريون الأبجدية التبتية المسماة *hP'agspa* واستخدموها، وهي التي تم ابتكارها سنة 1269م، لكتابة اللغات المستخدمة في الإمبراطورية المغولية. وثمة خمس فئات من الأصوات الأولية مشتركة بين الأبجديتين. وفي أربع من هذه الفئات الخمس، يظهر الخط الكوري الأساسي على أنه شكل مبسط للحرف من أبجدية التبت. وقد انتشر استخدام الأبجدية ببطء ولم يكن سائدًا حتى نهاية القرن التاسع عشر في أعقاب التخلي عن اللغة الصينية الكلاسيكية لغة للأدب والإدارة والآن لا تستخدم الحروف الصينية في كتابة مصطلحات ذات أصل صيني في نص كوري إلا نادرًا، ولا يتم اللجوء إليها إلا عند الضرورة. وكان الهجاء الذي أرسى سنة 1930 م قد ميز الاشتقاق على حساب النطق، ولم تغير التعديلات اللاحقة هذا الاتجاه. وقد حل الخط الأفقي، المكتوب من الشمال إلى اليمين، محل الخط الرأسي القديم بشكل متزايد.

الكتابة الفيتنامية والمجتمع

بقلم نجوين فو فونج

ترجمة أحمد منصور

مراجعة محمد عبد الغني

هناك كتابتان في تاريخ الكتابة الفيتنامية: كتابة الـnôm والتي لم تعد مستخدمة، وكتابة الـquô'c ngũ' والتي لا تزال شائعة الاستخدام.

وقد شكلت وصيغت أحرف كتابة الـnôm على نمط الكتابة الصينية في حوالي القرن الثاني عشر الميلادي، وتنقسم هذه الأحرف إلى نمطين: نمط مبسط وآخر مركبًا.

1 – تم استعارة الأحرف المبسطة من الصينية مباشرة، دون إحداث أي تعديل عليها لكي تعبر عن كلمة فيتنامية وهي كلمة ذات دلالة صوتية مماثلة أو كلمة ذات دلالة صوتية مختلفة.

الحرف	النطق الصينو–فيتنامي	الـnôm	المعنى الصيني	الـnôm
卒	tô't	tô't	جندي	جيد
買	mài	mâ'y	يشتري	بعض

2 – تتألف الحروف المعقدة من عنصرين: عنصر يتعلق بالمعنى، وعنصر يتعلق بالصوت: الأول هو بوجه عام ذو جذر صيني، والثاني يكون كلمة صينية ذات دلالة صوتية مماثلة أو كلمة ذات دلالة صوتية مختلفة.

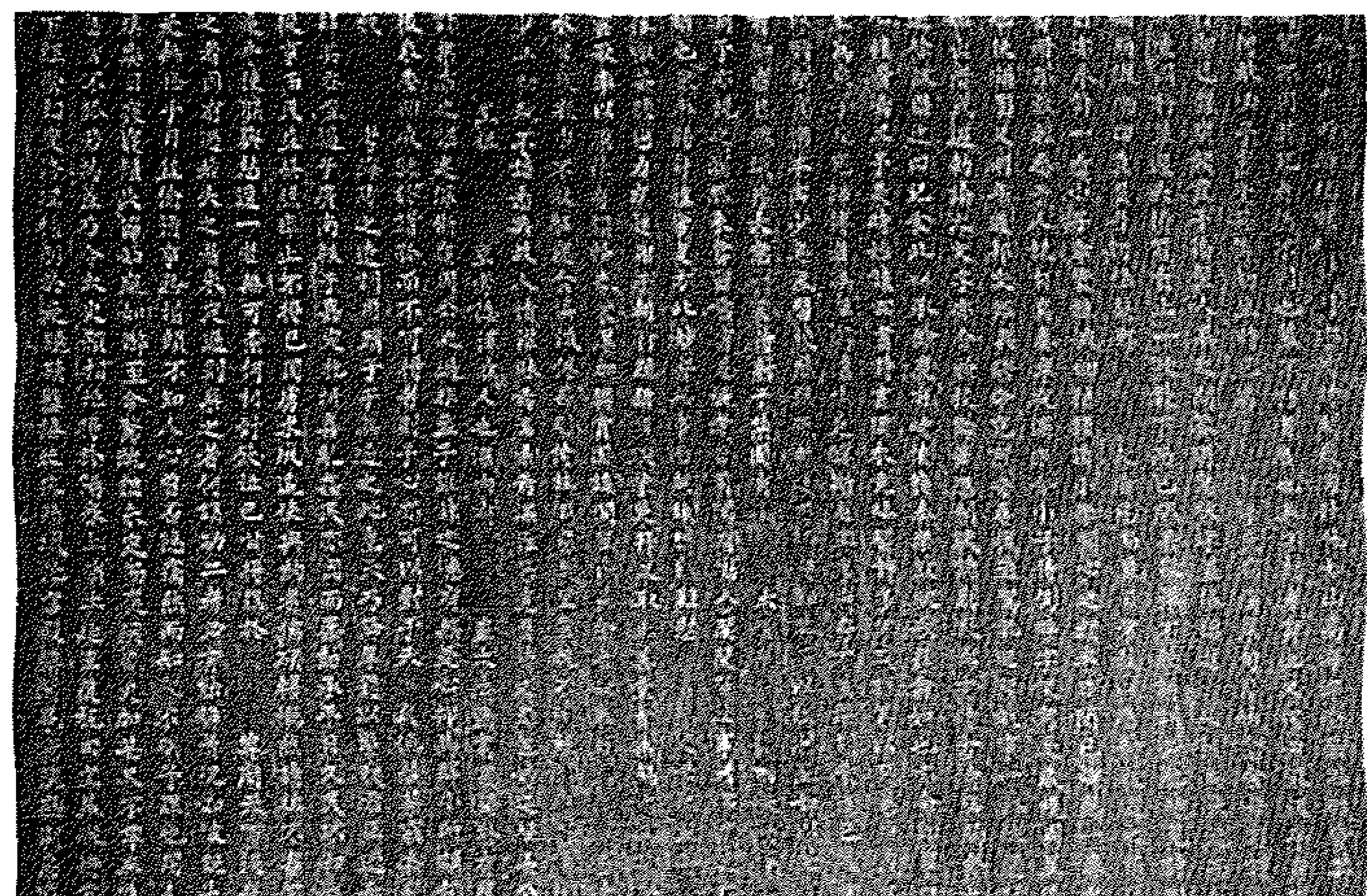
الحرف (nôm)	عنصر المعنى	عنصر صوتي (النطق الصينو–فيتنامي)
伵 tô' خادم	亻 رجل	四 tû'
⿰刂占 chém يقطع	刂 سكين	占 chiêm

وعلى الرغم من ظهورها، فإن كتابة الـnôm هي في المقام الأول كتابة صوتية. وترتكز في الأساس على ما يعرف باسم النطق الصينو–فيتنامي أي نطق *الفيتناميين للأحرف الصينية. فبالنسبة للفيتناميين، فإن الصينية تعتبر لغة* ميتة، وإن الكلمات التي استعاروها، والتي انقطعت عن أصلها الصيني منذ القرن العاشر عندما استقلت فيتنام عن الصين، أصبحت مرتبطة بالقواعد *الصوتية للفيتناميين.*(1)

ظهرت الكتابة الأبجدية quô'c ngũ' لأول مرة مع إصدار طبعة A. de Rhodes من قاموسه "*القاموس التحليلي اللوسيتاني واللاتيني* Dictionarium annaniticum, lusitanum et latinum في (روما 1651)، *لكن الشكل الحالي* لهذه الكتابة الأبجدية قد رُسِخ على يد شخص آخر من رجال الدين وهو J.-l. Taberd في مؤلفه القاموس التحليلي اللاتيني Dictionarium anamitico *latinum* (سيرمبورا *1838*). وتتألف *كتابة الـquô'c ngũ'* من أربعة وأربعين رمزًا، منها سبعة وعشرون رمزًا ساكنًا، واثنا عشر رمزًا متحركًا، وخمسة من حروف النبر. وتوجد كل هذه العلامات في اللاتينية باستثناء أحرف d, ă, o', u'. *ويتعين على المرء أن يتبين الفرق بين علامات النبر المختلفة والتي* توضع إما أسفل أو أعلى الحروف المتحركة في الأمثلة التالية:

(شبح) ma، (لكن) mà، (وجنة) má، (بذر البذور) mạ، (مقبرة) *mả*، (حصان) mã(2)

اتخذت كتابة الـnôm المقطع على أنه الوحدة الصوتية الفاعلة للتصوير الكتابي. وهو ما نتج عنه تعدد وتكاثر في الحروف: ففي عام 1976 نُشِر دليل غير مكتمل في هانو سُجِل به 8187 حرفًا. ونظرًا لأن كتابة الـquô'c ngũ' تعتمد على تحليل



شكل (1) السيرة الذاتية لإمبراطور Tu'-bu'c منقوشة على الحجر.

شكل (2) صفحتان من دليل الخمسة آلاف حرف لمؤلفه Nugyen-Ngo, Uyan والذي نُشر في عام 1929 في هانوي، لكي يستخدمه الفيتناميون في تعلم الصينية. وقد كانت الأحرف الكبيرة تشير إلى الكلمات الصينية، مع نطق صينو-فيتنامي سجل بكتابة الـquô'c ngũ إلى جانبها. في حين أن الأحرف الصغيرة سجلت بكتابة الـnôm؛ وهي تعطي المعنى الفيتنامي للحروف الصينية المماثلة. وتم تسجيل نطقها بكتابة الـquô'c ngũ.

الفونيمات، فإنها تستخدم القليل من الرموز. وعندما نأتي إلى مرحلة تعلم اللغة، نجد أن كتابة الـquô'c ngũ أكثر اقتصادًا بدرجة واضحة من كتابة الـnôm.

لم تلعب أبدًا كتابة الـnôm دورًا مهمًا على مدى وجودها. ففي الحقيقة، وعلى الرغم من تحرر فيتنام من الاستعمار والاحتلال الصيني في القرن العاشر إلا أنها أبقت على اللغة الصينية كلغة الإدارة الرسمية. وعليه ظلت الفيتنامية، وبالتالي الـnôm ذات أهمية ثانوية.

ومع ذلك، فقد لاقى إحلال كتابة الـnôm بكتابة الـquô'c ngũ في منتصف القرن التاسع عشر، مقاومة عنيفة من جانب الفيتناميين. لقد فرضت كتابة الـquô'c ngũ من قبل الإدارة الاستعمارية الفرنسية الجديدة، وهكذا فإن كتابة الـquô'cngũ والتي فرضتها إدارة الاحتلال أصبح يُنظر إليها باعتبارها نوعًا من الكاثوليكية التبشيرية في بلد كان يمارس بصفة أساسية البوذية والكونفوشسية. وفوق كل ذلك، فإن هذا الإبدال كان إنذارًا لزوال السيادة الوطنية واضمحلال الثقافة الموروثة والذي كان المثقفون، المتبحرون في الدراسات الصينية، أشد المدافعين عنه حماسةً.

لعبت اللغة الصينية دورًا بارزًا في آخر اختبارات للخدمة الوطنية للبلاط الإمبراطوري الفيتنامي والتي عُقدت في عام 1919. لكن بالفعل، كان الأدباء في سنة 1907 يعملون بنشاط بالغ وذلك من أجل نشر ثقافة جديدة، كان من بين اقتراحاتها الستة، استخدام الـquô'c ngũ التي كانت تعتبر بالفعل، سلاحًا فعالًا ضد الأمية. كان ذلك نقطة تحول نحو الكتابة ذات النمط الروماني. وقد أبرز مجيء كتابة الـquô'c ngũ كلًا من بزوغ وميلاد جيل جديد من المفكرين، الذين تلقوا تعليمهم في مدارس فرانكو-فيتنامية، وكذلك التحول العميق للمجتمع.

ملاحظات

(1) انظر Nguyen (1978) لدراسة تفصيلية.

(2) انظر Haudricourt للحصول على اللوحة الكاملة.

المراجـــع

DEFRANCIS, J., *Colonialism and Language Policy in Viet Nam*, La Haye, Mouton, 1977.

HAUDRICOURT, A.-G. «Origines des particularités de l'alphabet vietnamien», *Bulletin Dân Viêt Nam* 3 :61-68,1949.

MASPERO,H., «Études sur la phonétique hisorique de la langue annamite. Les initiales», *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, XII,1,1912.

NGUYÊN, P.P., «À propos du nôm, écriture démotique vietnamienne», *Cahiers de Linguistique Asie Orientale* 4, Paris, CRLAO, 1978.

大隨求陀羅尼

若有受持此神呪者所在得勝若有能書寫帶在頭者若在臂者是人能成一切善事最勝清淨常爲諸天龍王之所擁護又爲諸佛菩薩之所憶念此神呪能與衆生最勝安樂不爲夜叉羅刹諸鬼神等作諸惱害亦不爲寒熱等病之所侵損厭蠱呪咀不能爲害先業之罪悉皆消滅持此呪者常得安樂無諸疾病色相熾盛圓滿吉祥福德增長一切呪法皆悉成就

西天寶安寺三藏賜紫
佛頂阿闍梨吉祥
自對大隨求陀羅尼
雕印板散施普願
受持伏願
皇帝萬歲　天下大安

الطباعة وإعادة إنتاج الكلمة المكتوبة في الشرق الأقصى

بقلم جون-بيير دريج

ترجمة **قاسم عبده قاسم**

في العالم الصيني، تغطي كلمة "طباعة" أسلوبين فنيين، هما في الحقيقة مختلفان إلى حد ما -فن النقش على الخشب وفن الطباعة. ولكن على حين لم يحظ الأسلوب الفني الأول في أوروبا سوى بقدر محدود من الانتشار، كان الأسلوب الثاني حافزًا على ثورة حقيقية، أما في الصين وشرق آسيا، كانت الظاهرة المعاكسة هي التي نتجت.

مولد فن النقش على الخشب

تتفق المصادر الرسمية لتاريخ الصين على تحديد ميلاد أسلوب إعادة إنتاج الكلمة المكتوبة عن طريق النقش على الخشب بحوالي منتصف القرن العاشر الميلادي، حينما قامت الإدارة الإمبراطورية لهان اللاحق، ونهجت نهجها السلالات الحاكمة التي أعقبتها، بإصدار الأوامر بطباعة الكلاسيكيات الكونفوشيوسية فيما بين سنة 932 وسنة 953 م. والحقيقة أن العملية لم تكن جديدة حقًا، لأنها كانت موجودة بالفعل ربما قبل مائتي سنة على الأقل. ويعكس هذا الأصل المزدوج الهدفين المختلفين لهذه الطريقة في الإنتاج في الوقت الذي برزت فيه إلى الوجود للمرة الأولى. وفي الدوائر الرسمية، كان حفر الكلاسيكيات على الخشب لا يعتبر أكثر من بديل اقتصادي لحفرها على الحجر. وهنا لم يكن الهدف تسريع معدل نشر المذهب الكونفوشيوسي ولكن عمل نسخ صحيحة من النصوص التي يمكن نقلها دونما خطأ، قبل أي اعتبار آخر. وهكذا جاء النقش على الخشب لكي يحل محل الأسلوب الأقدم الذي يعتمد على الضغط على الحبر، الذي ربما كان قد ظهر منذ القرن الخامس ولكن من المؤكد أنه كان مستخدمًا منذ القرن السادس. وكانت العملية عبارة عن وضع فرخ من الورق المبلل على نقش مفرغ حتى يتداخل الورق في الفراغات، ثم تحبير الفرخ بالحك

شكل (1) ذوراني طباعة على الخشب من القرن العاشر من منطقة دون هوانج Mg17688، متحف جيميه، باريس



شكل (2) شانج شو (كتاب الوثائق) عمل كلاسيكي منقوش على الحجر من حوالى 240-280. قطعة من الحجر لنصقل، المدرسة الفرنسية للشرق الأقصى، باريس

أو باستخدام قطعة لباد حتى تظهر العلامات المحفورة -سواء كانت كتابة أو صورًا- في اللون الأبيض على أرضية سوداء. وبفضل هذا الأسلوب، أمكن عمل نسخة دقيقة لكل من أعمال الخطاطين اليدويين ونصوص القانون الديني الكونفوشيوسي (شكل 2). وبهذه الطريقة لم يكن ثمة احتمال لأي خطأ. وكان التأثير الذي أحدثه أسلوب الحك على فن النقش على الخشب حقيقيًا تمامًا، بيد أنه لم يكن بسبب أي تطور منطقي في الجوانب التقنية للعملية، لأن النقش على الخشب، على خلاف الضغط بالحبر، يعتمد على حفر مقلوب وبارز أيضًا. لقد كان بالأحرى، أن جزءًا من عملية فكرية كانت تنقل مثالاً وتحافظ على استمراريته.

والأصل الآخر لفن النقش على الخشب يبرز بلا شك من أسلوب حفر الخاتم والطباعة بالخاتم. فمنذ العصور القديمة، كانت الأختام تقطع مقلوبة على مواد متنوعة مثل حجر اليشم، والمعدن، والعاج، أو الخشب. وفي البداية كانت تطبع على الصلصال لكي تختم بها الوثائق وتضفي عليها صفة الأصالة، ثم صارت تغمس بالحبر وتطبع على الورق. وحتى على الرغم من أن النصوص كانت تحتوي عادة حروفًا قليلة فقط تحمل أسماء شخصية، فإن البوذيين أمسكوا بهذا الأسلوب لحفر صور يمكن طبعها حينئذ في أعداد كبيرة بسهولة. وبهذا مضوا إلى إعادة إنتاج صور للشخوص البوذية الصغيرة، وبصورة تكاد تكون آلية، بالآلاف، بنفس الطريقة التي كانوا يكررون بها دونما تعب طباعة المعادلة السحرية لنيل المكافأة، أو للخروج من المتاعب بين حين وآخر. وأقدم النصوص المطبوعة التي وصلتنا هي من نتاج تلك العملية لإنتاج نسخ عديدة من الصور والتعاويذ نفسها. وربما كان في نهاية القرن السابع أو خلال النصف الأول من القرن الثامن أن صار قطع نصوص أكثر طولًا أمرًا أكثر انتشارًا. ولم يكن ممكنًا أن تتحقق طباعتهم إلا بعكس العملية: فبينما كانت أختام النقش على الخشب بالحبر تكبس بشدة على الورق، صارت أفرخ الورق هي التي توضع على ألواح محبرة. وكان حك ظهر الورق بقطعة من اللباد يساعد على جعل أفرخ الورق تلتصق أكثر فأكثر باللوح، وصار ممكنًا طباعة سطح كبير مرة واحدة. ومع هذا فإن أول المطبوعات الممتدة ما تزال في قطع صغير. وهذه هي اللفافات الصغيرة dharani التي كانت الإمبراطورية شوتوكو قد طبعتها في اليابان بين سنة 764 وسنة 770 م وربما طبعت مائة ألف أو مليون من هذه اللفافات في ذلك الوقت. وهي أقدم نصوص مطبوعة مؤرخة تم العثور عليها حتى الآن، وهي تكشف عن التقدم المذهل الذي حققه فن النقش على الخشب بعد ميلاده في الصين، حين انتشر بسرعة كبيرة إلى كوريا واليابان، اللتين كانت كل منهما متأثرة بالثقافة الصينية آنذاك بقوة. وقد تركت هذه التقنية آثارًا مبكرة في كل من اليابان وكوريا، حيث تم اكتشاف مجموعة من محاورات بوذا Sûtra -ربما تكون قد طبعت حوالي منتصف القرن الثامن- سنة 1966 م، ولكنها لم توجد إلا بقدر ضئيل في الصين نفسها قبل القرن التاسع. وبحلول ذلك الوقت، على أية حال، كانت عملية النقش على الخشب قد تطورت وأتقنت تمامًا: إذ إن كهف المخطوطات في دونهوانج (على الحدود بين الصين وآسيا الوسطى) كانت به نسخة من المحاورات الماسية لبوذا Sûtra du Diamont، محفورة سنة 868 م، وهي عمل مطبوع كامل مزخرف بصفحة مواجهة مطبوعة هي الأخرى. ومنذ ذلك الوقت فصاعدًا، كانت الكتابات الدينية البوذية تنتج بكميات كبيرة بتقنيات الحفر على الخشب، وتم هجران نظام النسخ القديم دونما أسف.

من المخطوط إلى الصفحة المطبوعة

عكست الاستجابة تجاه عملية الطباعة بواسطة النقش على الخشب البازغة حديثًا الميزة المزدوجة لفن النقش على الخشب في الصين بفضل خصائصه الفنية. فمن ناحية -وعلى النقيض من المزاعم التي تنطلق أحيانًا- ساعدت على تحقيق الرغبة البوذية في الإنتاج على نطاق واسع. ذلك أن الطباعة بكتلة الخشب لم تكن غالية نسبيًا لأنه عادة ما كان يستخدم خشب شجرة الكمثرى (أو غيرهما من أشجار الفاكهة)، كما أتاحت الطباعة على نطاق واسع، لأنه لم يكن هناك خطر من تآكل ألواح الطباعة قبل الأوان. وهكذا نعرف، بفضل الأعمال البوذية المطبوعة من مملكة دانج كسيانج (تانجوت) التي اصطبغت بالصبغة الصينية للإكسيكسيا (1032-1227 م)، أن مثل هذه الطبعات ربما كانت تصل إلى خمسين ألف نسخة. ومن ناحية أخرى، كانت الطباعة بكتلة الخشب تفي بمتطلبات إعادة إنتاج النموذج الأصلي بشكل أمين. وعلى خلاف جمع حروف الطباعة على ألواح، يمكن فكها بعد الاستخدام حتى يمكن استخدام الحروف في صف نص جديد، يمكن حفظ الألواح الخشبية متماسكة لطبعات أكثر. ويمكن عمل هذه بكميات صغيرة حينما يكون هناك طلب عليها. كذلك يمكن بيع الألواح أو تأجيرها، كما يمكن إصلاحها في حال تلفها أو تآكلها.

ويبدو أن تقنية النقش على الخشب تنتمي إلى تراث نسخ المخطوطات (والواقع أنها استمرار للعملية)، ولكنها في الوقت نفسه تبدو منفصلة عنها في مقاييس حاذقة ليس من السهل تحديدها (شكل 3 شكل 4). ويصدق الشيء نفسه على المخطوط الذي لم يعدله النقش على الخشب تعديلاً حقيقيًا. وتمامًا مثلما كان بوسع النحات العامل في الحجر أن يقلد بأمانة أكثر ما في خط اليد من حروف صعبة، كذلك كان بوسعه، إذا ما كان يعمل في الخشب، أن يستخدم إزميله لإعادة إنتاج الفراغات الخالية على صفحات المخطوط. والحقيقة أن النموذج الأصلي ينقل مباشرة على لوح الطباعة الخشبي لكي يكون مقطوعًا دون اللجوء إلى استخدام حروف منفصلة متمايزة. ويمكن إعادة إنتاج الاختلاف في أشكال الكتابة والنسب دونما تغيير حتى لو ضاعت العفوية. ومن الممكن الجمع بين عناصر مختلفة في حفر واحد بدون مواجهة أية مشكلات فيما يتعلق بارتفاعها أو طريقة صف الحروف. ويمكن وضع الخطوط المختلفة بشكل جوهري، مثل الخط الصيني العادي والخط السنسكريتي البراهماتي، معًا. وأكثر من ذلك، أن

بوسع المرء أن يستخف بقيود الصف في سطور بحيث يجمع النص رأسيًا وأفقيًا أيضًا، حتى مع خط أبجدي مثل الخط السنسكريتي أو التبتي؛ والواقع أن بوسع المرء أن يجمع النص على شكل دائرة (شكل 1). ومع هذا فإن هذا المدى الواسع من الإمكانيات لم يكن مستغلًا على الدوام. وفي غالب الوقت، ولا سيما في البداية، لم تبذل أية محاولة لجعل الكتاب المطبوع يبدو مختلفًا بطريقة قاطعة عن الكتاب المخطوط (وكان مقيضًا أن يحدث هذا في أوروبا بعد عدة قرون)، إذ إن الشكل النهائي للنص بقي كما هو، كما أن الطراز المنتظم للخط الذي يستخدمه الناسخون في المكتبات، سواء كونفوشيوسيًا أم بوذيًا، ظل دون تعديل. والواقع أن وضع مستوى قياسي لخط الحفر على الخشب في عهد أسرة سونج (960–1279 م) يعكس عملية تطبيع للخط كانت قد حدثت إبان عهد أسرة تانج (618–907 م) وهي موروثة عن الخطاطين العاملين في البلاط الذين كانت طرزهم في الكتابة قد لقيت القبول. وقد تعزز هذا التطبيع مجددًا حينما طرح الخط موضوعًا في الامتحانات الرسمية في الدولة.

إن الحرية التي وفرها فن النقش على الخشب بالمقارنة مع الطباعة العادية تتضح على نحو خاص في الرسوم والصور التوضيحية في الكتب. إذ يتم حفر النصوص والصور على نفس لوح الطباعة الخشبي. وبما أن هذه الطريقة كانت سهلة الاستخدام فإنها أنتجت وفرة من الرسوم التوضيحية، ولم تعقها المشكلات المرتبطة بالاستخدام المتزامن للخشب والمعدن في أوروبا. وهنا مرة أخرى، كان لابد للحفر على الخشب أن يكون جزءًا من عملية تطور وليس عملية تغير جذري. وكان يمكن للصور المستخدمة في توضيح أعمال المخطوطات أن تنقل دونما تعديل في شكلها أو في صورتها النهائية، وسواء جاءت منفصلة عن النص، كما هو الحال في الصور المواجهة لصفحة العنوان، أم كانت داخلة في النص نفسه، وأسهم هذا في استمرار ممارسة وضع الصور على التوالي فوق النص، في النصف أو الثلث الأعلى من كل صفحة، مما يتيح فهمًا متزامنًا وكذلك قراءة متوازية لكل من النص والرسوم التوضيحية.

وبنفس الطريقة، استمرت ممارسة تقطيع النص إلى فقرات تفصل بينها رسوم توضيحية تلخص جزءًا بعينه، أو تقدم له. والإسهام الجديد الذي أسهم به فن الحفر على الخشب في هذا المجال نتج عن توزيع الأشكال التوضيحية في جميع أجزاء النصوص وبمقاييس مختلفة سهلت نشر الكتب الفنية، سواء تناولت المادة الشعائرية والطقسية (شكل 5) -التي كانت لها أهمية كبرى- أو علم الصيدلة.

الكتاب المتحول

ثمة نقطة تحول مهمة في تطور الكتاب، تدل على الطريق من المخطوط إلى الطباعة، تمثلت في تغير شكل اللفافة ثم التخلي عنها نهائيًا لصالح الأوراق المجموعة معًا. هذا التحول حدث في القرن الثامن، تقريبًا في الوقت نفسه الذي ظهر فيه فن النقش على الخشب.إذ

蚖蛇及蝮蝎 氣毒烟火然 念彼觀音力 尋聲自迴去
若惡獸圍遶 利牙爪可怖 念彼觀音力 疾走无邊方
雲雷鼓掣電 降雹澍大雨 念彼觀音力 應時得消散
眾生被困厄 无量苦逼身 觀音妙智力 能救世間苦
具足神通力 廣修智方便 十方諸國土 无刹不現身
種種諸惡趣 地獄鬼畜生 生老病死苦 以漸悉令滅
真觀清淨觀 廣大智慧觀 悲觀及慈觀 常願常瞻仰
无垢清淨光 慧日破諸闇 能伏災風火 普明照世間
悲體戒雷震 慈意妙大雲 澍甘露法雨 滅除煩惱炎
諍訟經官處 怖畏軍陣中 念彼觀音力 眾怨悉退散
妙音觀世音 梵音海潮音 勝彼世間音 是故須常念
念念勿生疑 觀世音淨聖 於苦惱死厄 能為作依怙
具一切功德 慈眼視眾生 福聚海无量 是故應頂礼
尒時持地菩薩即從座起前白佛言世尊若
有眾生聞是觀世音菩薩品自在之業普門
示現神通力者當知是人功德不少佛說是
普門品時眾中八万四千眾生皆發无等等
阿耨多羅三藐三菩提心
觀世音經卷

蚖蛇及蝮蝎 氣毒烟火燃 念彼觀音力 尋聲自迴去
雲雷鼓掣電 降雹澍大雨 念彼觀音力 應時得消散
眾生被困厄 无量苦逼身 觀音妙智力 能救世間苦
具足神通力 廣修智方便 十方諸國土 無刹不現身
種種諸惡趣 地獄鬼畜生 生老病死苦 以漸悉令滅
真觀清淨觀 廣大智慧觀 悲觀及慈觀 常願常瞻仰
無垢清淨光 慧日破諸闇 能伏災風火 普明照世間
悲體戒雷震 慈意妙大雲 澍甘露法雨 滅除煩惱炎
諍訟經官處 怖畏軍陣中 念彼觀音力 眾怨悉退散
妙音觀世音 梵音海潮音 勝彼世間音 是故須常念
念念勿生疑 觀世音淨聖 於苦惱死厄 能為作依怙
具一切功德 慈眼視眾生 福聚海無量 是故應頂禮
尒時持地菩薩即從座起前白佛言世尊若
有眾生聞是觀世音菩薩品自在之業普門
示現神通力者當知是人功德不少佛說是
普門品時眾中八万四千眾生皆發无等等
阿耨多羅三藐三菩提心
佛說觀世音經

شكل (3) (أعلى) جوانينج/ جينج (سترة جوانيين)/مخطوط من القرن التاسع أو العاشر من دونهوانج S.4031/8210، المكتبة البريطانية، لندن

شكل (4) (أسفل) جوانينج/جينج (سترة جوانيين)/صورة اكسيلوجرافية من دونهوانج P.13/8210، المكتبة البريطانية، لندن



شكل (5) اكسيلوجرافيا من رسوم الطقوس الثلاثة Xinding Sanlitu jizhu. طبعة جديدة بهوامش لنيي شونجي 1175، مكتبة الصين الوطنية

إن لفافة الورق، التي كانت مستخدمة منذ القرن الأول على الأقل، كانت قد حلت محل لفافات الحرير وشرائح البامبو رويدًا رويدًا. وإذا وضعنا في اعتبارنا الرقم الضخم من المخطوطات البوذية التي جلبت إلى الصين لترجمتها فربما كان تأثير الكتب الهندية المصنوعة من سعف النخيل هو الذي دفع الصينيين إلى قطع الأوراق، وفردها، ثم تجميعها. وفي ذلك الحين اتخذ الكتاب أشكالا متنوعة، وكان أكثر الأشكال شيوعًا صفحات مختلفة الأحجام، ولها أغلفة وتشبه مخطوطاتنا. ومثل هذا النوع من التجليد الماهر كان مقدرا له أن يتدهور بسرعة، من حيث أشكاله المعقدة، لسبب بسيط هو أن جانبًا واحدًا من الورقة هو الذي كانت تتم طباعته. إذ إن استخدام فرشاة الحك كان يجعل الطباعة على الوجهين مستحيلة. وهذا هو السبب في أن التجليد على طريقة "الفراشة" انحصر في النهاية في سلسلة من الأوراق المثنية إلى اثنين، ويتم لصق الصفحتين الفارغتين المقابلتين إلى بعضهما، دونما تجليد للكتب المخيطة. وفيما بعد، تم تحاشي الصفحات الفارغة بجمع الأوراق (بعد أن يتم قلبها) ووصلها من عند حوافها بدلاً من عند ثنيتها. وغالبًا ما كانت الكتب المرقمة تنتج في قطع أصغر من قطع النسج المعمولة على شكل اللفافات، ولكن التغير من شكل الكتاب الذي كان يفرد على هيئة لفافة إلى كتاب يتم تقليب صفحاته جلب نتائج أخرى. فمع اللفافات، كان قطع النص غير ضروري بالمرة: إذ إن الخطاب كان مستمرًا في الغالب، دونما فراغات، أو تقسيم إلى فقرات، أو علامات ترقيم. وفي أفضل الأحوال كانت التعليقات على النص تكتب بحروف أصغر في عمودين مزدوجين. وكان يمكن كتابة النسخة على لفافة تم إعدادها بالفعل، ولكن حتى لو لم يكن قد تم إعدادها، فإن المخاطرة بإضاعة بعض الأفرخ المكتوبة كانت ضئيلة حيث كانت هناك نسخة واحدة فقط. ومن ناحية أخرى، فإن مع الكتب تصبح صعوبات جمع المادة أعظم كثيرًا عند طباعة صفحة بعد أخرى، من عشرات أو مئات الصفحات المختلفة في كتاب واحد. وصار من الضروري آنذاك أن توضح في كل حالة رقم الصفحة ورقم الفصل، بل حتى عنوان كل من الكتاب والفصل. كذلك أسهم وضع الهوامش في التغييرات التي جرت على مظهر الكتب و طريقة استخدامها.

وتأخير انتشار فن النحت على الخشب في الدوائر الكونفوشيوسية -بالمقارنة مع أولئك الناشطين البوذيين حينما ظهرت هذه التقنية للمرة الأولى- تحول إلى أمر طيب من القرن التاسع فصاعدًا. ذلك أن التوسع في امتحانات المسابقات لشغل الوظائف المدنية، والتطور الحضري، والتحولات الاقتصادية التي حدثت كلها أسهمت في انفجار حقيقي في عملية إعادة إنتاج الكلمة المكتوبة ونشرها، وهو الأهم. كذلك كان للتغيرات التي طرأت على التقديم المادي للكتاب، لا سيما إضافة نقاط مرجعية، وتخفيض تكلفة إنتاج الكتب (وهو ما كان مهمًا، حتى مع صعوبة تقييمه بدقة) أثرها على مبيعات الكتب وعلى موقف قرائها. كذلك فإن انتهاء دور الناسخ حوّل عادات القراءة وغيرّها. ذلك أن المعلمين، الذين جابهتهم شعبية الكتاب المطبوع في القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر، وخوفًا من أن ينشأ عن هذا تدهور فكري، كشفوا عن بشائر أشكال جديدة من السلوك؛ مثل عادة التعلم عن طريق الحفظ والاستظهار التي كانت ضرورة بسبب ندرة المخطوطات، وممارسة القراءة المتسارعة، وربما القراءة الصامتة، وعادة القراءة المتقطعة النفعية بحثًا عن الأمثلة والاقتباسات، حتى الضرر الناجم عن الانهماك والتأمل في النصوص. وهذا كله، حسب رأي الطبقة المثقفة، كان يغري الطلاب باتخاذ موقف منفصل تجاه الكتب ويتدهور دراساتهم؛ بيد أن مثل هذه المزاعم يصعب التحقق منها تمامًا.

كان لتسارع انتشار فن النقش على الخشب الذي حدث في الصين خلال تلك الفترة أصداء في البلاد المجاورة، التي كانت محكومة آنذاك إلى درجة كبيرة بالثقافة الصينية. ذلك أن الإمبراطوريات مثل القيدان والنوزهن والدانج إكسيانج (تانجوت)، بفضل روابطهم مع الصين تحت أسرة سونج، أفادت جميعًا من فن النقش على الخشب: وكان بعضهم يستخدم اللغة الصينية، على حين استخدم البعض الآخر كلاً

شكل (6) Wenxin diaolong العقل الأدبي وتصوير الدراجون لليو إكسي (465–522) اكسيلوجرافيا في خمسة ألوان محفورة بيد لينج يون من وكسنج، حوالي 1628–1644، المكتبة الوطنية المركزية، تايبي.

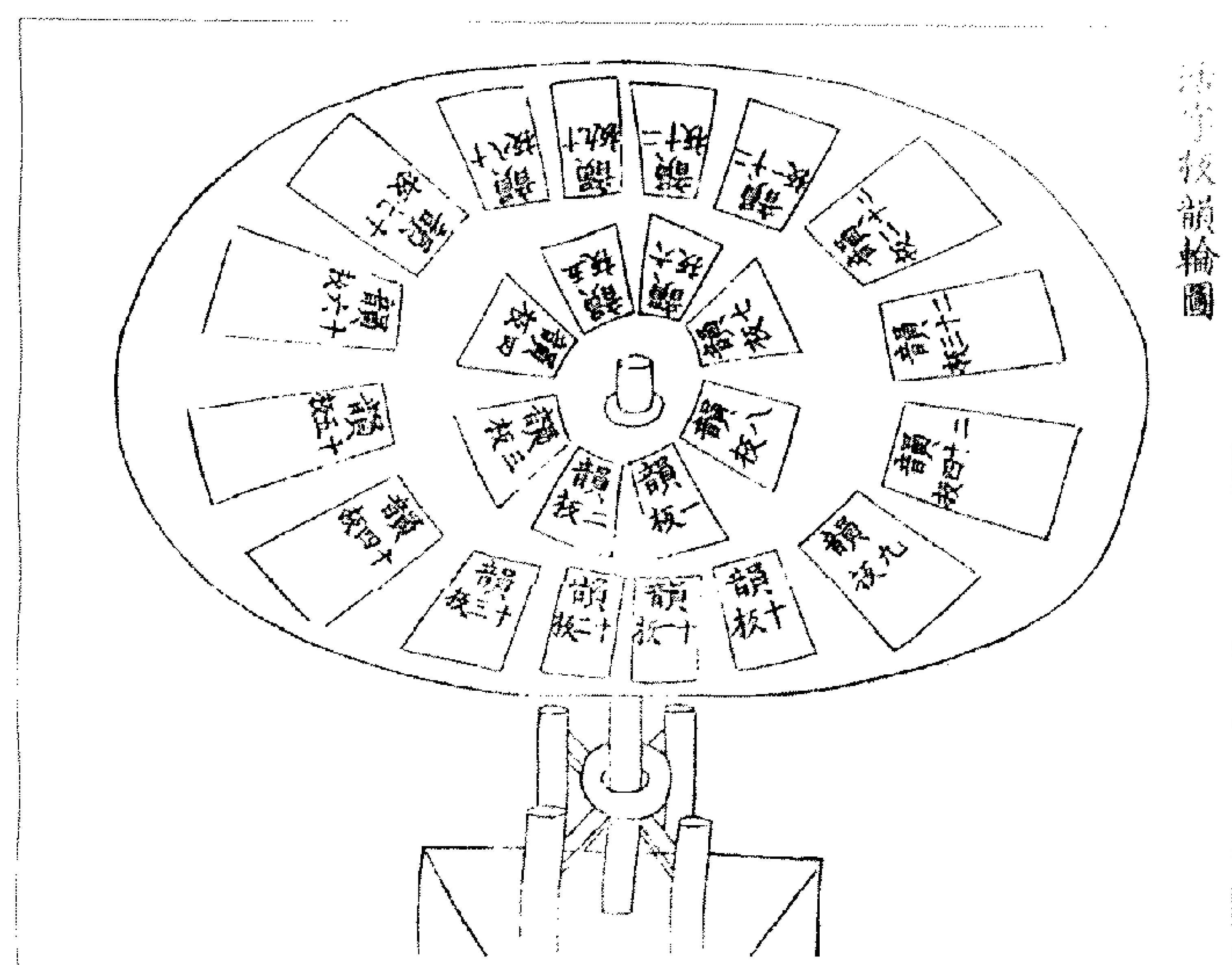
من الصينية وخطهم الذي كان حديث النشأة، اعتمادًا على الحروف الصينية. وعلى مسافة أبعد تجاه الغرب، وفي القرن الثالث عشر، كانت مملكة الإيغور في إقليم تورفان تستخدم أيضًا النقش على الخشب. وكان هذا الفن، كما رأينا، قد تغلغل منذ وقت طويل في مملكة سيللا الكورية (668–935 م) كما تغلغل في اليابان. وكانت وسيلة هذا الانتشار، بطبيعة الحال، هي البوذية، التي كانت تشجع أتباعها على تكرار كلمات بوذا بلا نهاية، ليس فقط لنشر رسالتهم ولكن أيضًا للحيلولة دون اختفائها، بتبجيل كتب السوتر (النصوص البوذية المقدسة) مثل الذخائر المقدسة، في التماثيل أو المعابد، وفي كل البلاد التي وصلها فن النقش على الخشب حقق مكانة استرعت الإعجاب تمامًا.

وتقنية الطباعة بالنقش على الخشب كانت قد اكتملت بالفعل بحلول القرن التاسع، وبدون أن تمر بالتالي بتغييرات جذرية، قيّض لها أن تسود العالم الصيني حتى القرن التاسع عشر. ونتجت عن ذلك تحسينات وإضافات قليلة، ولا سيما مع التقدم الواضح في الرسوم وزخرفة الطباعة الملونة. وقد زادت كمية الرسوم التوضيحية في الكتب المطبوعة بشكل ملحوظ في القرن السادس عشر، مع زيادة عدد الكتب الموجهة إلى عشاق الفن وكذلك كتب الفن التي أسهم فيها الرسامون أنفسهم. وكان في ذلك الحين أن بدأت الصور تنتشر بانتظام على صفحة كاملة، أو على صفحة مزدوجة. ومنذ ذلك الوقت لم تعد الطباعة مجرد وسيلة لإعادة الإنتاج وإنما كانت أداة للتعبير الفني بحد ذاته، وقد أسبغ عليها اللون قيمة إبداعية إضافية. وكان استعمال الحبر الأسود والحبر الأحمر قد نشأ أصلاً مع المخطوطات ؛أما في الطباعة، فقد دخل اللون الأزرق والأحمر والأصفر في الاستخدام

رويدًا، رويدًا لتلوين التعليقات والحواشي (شكل 6). وعند نهاية القرن السادس عشر، كانت هناك خمسة ألوان مستخدمة في طباعة كتب الفن، وألبومات الأحبار، ونماذج الرسومات، وورق الكتاب، وأعمال رسم الخرائط... وما إلى ذلك. وكانت العملية المتبعة هي استخدام "الألواح بشكل متتابع" يكون لكل لون فيها لوح مختلف. وكان عدد الكتب المنشورة محدودًا، بيد أنها تكشف عن تقنية مهمة قدر لها أن تنتقل فيما بعد بنجاح إلى اليابان.

حروف الطباعة المتحركة

بعد أن تبنت الدوائر العلمية فن الحفر على الخشب بوقت قصير، وجد هذا الفن نفسه مواجهًا بتجارب عديدة للطباعة بحروف متحركة. وترجع المحاولات الأولى بتاريخها إلى بداية القرن الحادي عشر، حينما تمكن شخص يدعى بي شينج من أن يقطع حروفًا من الصلصال أحرقها قبل أن يجمعها معًا على صحن حديدي ويصفها مستخدمًا الشمع وصمغ الصنوبر. وخلال الفترة نفسها، أو بعدها مباشرة، برزت أيضًا فكرة (ربما كانت حتمية) قطع الحروف التي كان قد تم حفرها على ألواح الخشب وطباعتها في تكوينات مختلفة. وبدلاً من قطع الحروف مرات ومرات، صار من الممكن إعادة استخدامها. وحقيقة أن حروف الخط لم تكن مرتبطة ببعضها وإنما كانت منفصلة كل منها عن الآخر كوحدات متمايزة ربما يكون قد حبذ هذه المبادرة بشكل منطقي. ومميزات الطباعة بالحروف قد تبدو لنا عديدة بل واضحة ولكنها ليست كذلك بالنسبة للصينيين. فالحقيقة أنه بينما يحتوي صندوق الطابع على عدد محدود نسبيًا فقط من العناصر الطباعية، فإن الخط الصيني، الذي يضم عدة آلاف من الحروف المختلفة يطرح مشكلات يكاد يصعب التغلب عليها لمن يجمع حروف الطباعة . وكان الأمر



شكل (7) لوحة دوارة من القرن الرابع عشر. في طبعة إكسيلوجرافية من القرن السادس عشر من وانج زهن، نونج شو (كتاب الزراعة).

شكل (8) مستخرجات من تاريخ سلالات القرن السابع عشر. إكسيلوجرافيا، كوريا، 1412. المكتبة الوطنية سيول.

يشبه كما لو أن طابعًا غربيًا مضطرًا لأن يكون في متناوله حروف بقدر عدد الكلمات في إحدى اللغات. والاختيار من بين آلاف العناصر المختلفة مكلف من حيث الوقت ونظم حفظ الأوراق، والعمالة المطلوبة. والابتكار البارع للصندوق الدوار، الذي صممه واج زهين في القرن الخامس عشر، لم يحل المشكلة إلا بشكل جزئي (شكل 7). وثمة عقبة أخرى كانت بلا شك هي الهشاشة النسبية للخشب. فعلى الرغم من أنه كان يناسب تمامًا قطع ألواح الطباعة الخشبية، حينما كان يستخدم لعمل عناصر طباعية منفصلة كانت تتطلب معالجة كثيرة فإنه كان أكثر عرضة للتآكل بل والكسر.

وربما من المتناقضات أن الطباعة بالحروف لا تحمل أية مميزات طالما كان الأمر يتعلق بالفراغ من الطبعات. والحقيقة أن المرونة التي توفرها إمكانيات الطباعة بشكل غير محدود على ألواح الخشب ليس لها مثيل في الطباعة بحرف متحرك. إذ إن دورة الطباعة تثبت مرة واحدة فقط ويجب أن تتم قبل إمكانية الاستخدام مرة ثانية. وهذا اعتبار مهم، حيث أنه يجب اتخاذ القرارات قبل أن نعرف مدى السرعة التي سيباع بها الكتاب أو ما إذا كانت الاحتياطات قد اتخذت للحفاظ على النسخ غير المباعة في حالة جيدة؛ والطباعة بالحروف ليست تقنية جيدة بالنسبة للمشروعات طويلة المدى.

وإذا درس المرء المشروعات الكثيرة المختلفة للطباعة بالحروف في الصين، فسوف يدرك أنه كانت هناك غالبًا استجابات لحاجات خاصة، مثل طباعة النصوص الرسمية في جرائد كانت تنشرها إدارة أسرة قينج الإمبراطورية أو طباعة شجرات النسب للعشائر. وفي كلتا الحالتين، كان عدد الحروف المختلفة الواجب استخدامها محدودًا إلى حد ما–وأقل بكثير مما يستخدم في كتب الأدب، أو تلك الكتب التي تتناول موضوعات أخرى. وبدرجة أقل، فإن حقيقة أن الصين لم تكمل نظامًا لإذابة الحروف وإعادة سبكها كانت كابحًا لتطور الطباعة بالحروف. فالمحاولات المتكررة للطباعة بالحروف المتحركة كان جل هدفها حل مشكلات المادة التي تصنع منها؛ الخشب أو التراكوتا أو الصفيح أو البرونز. وقد تساءل المتخصصون أحيانًا عما إذا كانت الحروف البرونزية قد استخدمت عند نهاية القرن الخامس عشر (على أيدي عائلة هوا وعائلة آن من الطابعين في إقليم جيانج سو) وحفرت وسبكت فيما بعد في القرن الثامن عشر (على يد الإدارة الإمبراطورية لنشر موسوعة ضخمة من عشرة آلاف فصل تسمى (Gujin tushu jicheng) بيد أنه ليست هنالك معلومات فنية يمكن أن تؤكد أنها كانت تسبك. وفي هذا الصدد، فإن الطابعين الصينيين –على الأقل أولئك الذين عاشوا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر– يبدو أنهم لم يكونوا يعرفون شيئًا عن التجارب الناجحة التي أجريت في كوريا، خصوصًا خلال النصف الأول من القرن الخامس (شكل 8) كانت هذه أعمال تحت رعاية الدولة، طالما أن الحكومة فقط هي التي كان لديها إمدادات كبيرة من النحاس. ولم تكن هذه التقنية بعيدة عن تقنية الأوربيين في مفهومها: الحفر بأزميل على خشب صلب، وابتكار وسيلة سبك في قوالب رملية، ثم سبك الحروف في قالب باليد بخليط من النحاس والقصدير، والزنك وعلى الرغم من أن الطباعة بالحروف لم تحتفظ بمكانتها في كوريا بعد القرن الخامس عشر، فإنها حظيت بقدر معين من النجاح في اليابان خلال النصف الأول من القرن السابع عشر. ولكن اليابانيين فضلوا استخدام الخشب بدلاً من البرونز واتبعوا التقنية المستخدمة في الصين. وعلى أية حال، بقيت الطباعة بالحروف المتحركة، مرة أخرى، أقل أهمية بكثير من تقنية الطباعة بألواح الخشب. وصمود مثل هذه العملية البسيطة، التي أعاقت لزمن طويل التقدم الذي وفرته الطباعة بالحروف في نظر الأوربيين، أدت إلى اتجاه منحوس الطالع في بعض الدوائر لاتهام الثقافة الصينية بالجمود والثبات. وقد تعزز هذا المفهوم من خلال الحقيقة القائلة بأن التقنيات الغربية، مثل الطباعة الإلكترونية، التي كانت قد ظهرت لتوها في الغرب، كانت قد قبلت في الصين وآسيا منذ منتصف القرن التاسع عشر فصاعدًا. بيد أنه ينسى النجاح الحقيقي لفن الطباعة على الخشب، والذي بعد أن تم تطويعه مع الكتابة الصينية، جعل من الممكن نشر الأفكار والكتابات بطريقة تماثل في فعاليتها الطباعة بالحروف في أوربا وبقدر ما يتعلق الموضوع بنوعية الطباعة، لا سيما في الكتب ذات الرسوم التوضيحية، حتى لو أن القطع الخشبي



شكل (9) ألبوم للرسوم لأشعار تانج، رسمه فنجشي وكاي زونجهوان-اكسيلوجرافيا حفرها وانج شيهنج. هويزهو، من أواخر القرن السادس عشر إلى أوائل القرن السابع عشر. مكتبة بكين.

لم يحقق دقة لوح النحاس في الحفر والنقش، فإن درجة التعبير والدقة التي حققها الحفارون والطابعون في القرنين السادس عشر والسابع عشر ليست بالقطع أقل من درجة التعبير والدقة لدى أقرانهم الأوربيين. وفي الوقت نفسه لم يغب الذوق الشرقي من فن النقش على الخشب، سواء المكتوب يدويًا، أم بواسطة الطباعة.

المراجع

DRÈGE, J.-P., *"La lecture et l'écriture en Chine et la xylographie", ètudes chinoises, 10, 1-2 (1991), p. 77-111.*

DRÈGE, J.-P., *"Des effets de l'imprimerie en Chine sous la dynastie des Song", Journal asiatique, 282 (1994), p. 409-442.*

DRÈGE, J.-P., *"Poirier et Jujubier: la technique de la xylographie en Chine", in Le livre et l'historien: Etudes offertes à Henri-Jean Martin, Genève, Droz, 1997, p. 85-93.*

DRÈGE, J.-P., *"ISHIGAMI-IAGOLNITZER, M., et COHEN M., Le livre et l'imprimerie en Extrême-Orient et en Asie du Sud, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1986.*

FRANK, F., *"Fromme Stifter und ihr Markt: Zum Druck religiöser Schriften im mittelalterlichen China", in J. Breuninger et R.P. Sieferle, Markt und Macht in der Geschichte, Stuttgart, Deutsche Verlag-Anstalt, 1995, p. 206-218.*

HEE-JAE LEE, *La Typographie coréenne au XVe siècle, Paris CNRS, 1987.*

PELLIOT, P., *Les Débuts de l'imprimerie en Chine, Paris, Imprimerie nationale, 1953.*

SIMONET, Jean-Marie, GOFFIN, Jacques, *et BALLE, Jean-Luc, En Chine, bien avant Gutenberg..., Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, 1995.*

TSIEN TSUEN-HSUIN, *Paper and printing, in J. Needham, Science and civilization in China, vol. 5, 1, Cambridge University Press, 1985.*

الصحافة اليابانية

بقلم سيسيل ساكاي

ترجمة قاسم عبده قاسم

على مدى القرن العشرين صارت قراءة الصحف في اليابان ممارسة جماعية منتظمة حسبما يتضح من التوزيع الكبير للصحف الذي يتم بصورة غير معتادة. ولنتأمل بعض معلومات قليلة عن الصحف الأربع الرئيسية وهي صحيفة يوميورى حققت سجلاً في التوزيع العالمي بلغ 10.2 مليون نسخة من طبعتها الصباحية، و4.2 مليون نسخة من طبعتها المسائية، أما صحيفة أساهي فسجلت 8.2 مليون نسخة و4 مليون نسخة على التوالي، وسجلت صحيفة مينيشى 3.9 مليون نسخة و1.7مليون نسخة، وصحيفة نيهون كيزاى 3 مليون نسخة و 1.6 مليون نسخة. ومعدل اختراق السوق للمائة واثنين وعشرين جريدة يومية 576 نسخة لكل ألف من السكان، أو 1.16 جريدة لكل عائلة (إحصائية سنة 1998 م). وبذلك تخلق هذه الصحف بيئة نصية كلية الوجود تشكل مجموعة مبادئ ثقافية حقيقية.

وقد ظهرت الصحافة الرئيسية في عصر أسرة ميجي (1868– 1912) باعتبارها جزءًا من التغريب والتحديث الذي اتسمت به هذه الفترة. ولم توفر الصحف وسيلة لنشر الأخبار فقط وإنما لنشر الأفكار والاتجاهات السياسية أيضًا، كما نشرت الترويح الخفيف على شكل مسلسلات شعبية كانت تجرى قراءتها أحيانًا بصوت عال في الأوساط العائلية.

وعلى أية حال، فإنه في الوقت الحالي يتمثل أهم الملامح اللافتة للنظر في الصحافة اليابانية في المنهج الذي تقدم به محتواها إلى قرائها، ومنهم 93 بالمائة مشتركون بالصحف. والصحف الصباحية والمسائية على السواء يتم إيداعها في صناديق البريد، مما أرسى عادة القراءة في المنزل بحيث تنتقل ما بين مختلف أعضاء الأسرة، في وقت محدد، والأهم من ذلك أنها منتظمة طالما أنها لا تعتمد على فعل الشراء. وغالبًا ما يتم شراء جريدة يومية ثانية أو مجلة من أحد الأكشاك أثناء الرحلة الطويلة إلى العمل.

كما أن الاشتراك في صحيفة يعتمد أيضًا على قرار من جانب القارئ، وبذلك تنشغل الصحف في منافسة قاسية ومحاولات دؤوب لكسب الزبون بكل الوسائل سواء كانت عادلة أم غير عادلة. وباختصار تلعب أساليب الكسب دورًا أساسيًا في قوة الصحافة، وهي علاوة على ذلك مصنوعة من مجموعات وسائل الإعلام التي تضمن الدوريات ودور النشر، وقنوات التليفزيون، والهيئات الثقافية، بل حتى الفرق الرياضية. وهكذا يتم وضع استراتيجية حقيقية للإثراء.

وثمة خاصية مشتركة في الصحف اليابانية الرئيسية تتمثل في أنها تنشر معلومات تبدو محايدة، ويمكن الاعتماد عليها وتحمل القليل من دلائل الاعتبارات السياسية –حتى ولو (أو ربما بسبب) أنها في الأساس مسألة سياسية حكومية. ونادرًا ما تكون المقالات ممهورة بتوقيع كاتبها، بيد أن بعض الأعمدة تكشف عن اهتمام حقيقي بالحياة اليومية، وتصف الحوادث المنظمة محليًا، والاحتفالات الإقليمية أو وصفات الطهو. وتتسم الصحف اليومية اليابانية بأنها تظهر الاتساق وإنكار الذات من ناحية، وعرض الثقافة المادية من ناحية أخرى، فهي تنقل رؤية ترافقية تقوم على أساس النص. وقد حفظت الكتابة الصحفية في اليابان وظيفة اجتماعية ومزيجًا عالميًا بين المعلومات العامة والمعلومات المحددة على السواء، جادة أحيانًا وخفيفة الروح أحيانًا أخرى وكلها إذا ما وضعت سويًا "تعطى شعورًا بالبهجة".

ومع هذا، فإن هذا التوزيع القوي ظل جامدًا على مدى عدة سنوات –وهو دليل على أنها وصلت إلى نقطة التشبع. كما أن الفاكس وشبكة الانترنت، والتقنيات الجديدة جعلت الشبكات الكلاسيكية لنشر المعلومات موضع تساؤل. وربما تكون الصحافة اليابانية على أعتاب ثورة حقيقية في ممارساتها– وهو أمر يشكل تهديدًا لوجودها بالتأكيد.

المراجـع

SÉGUY, Christiane, *Histoire de la Presse Japonaise* (Paris, POF, 1993).

شكل (1) الصفحة الأولى في طبعة 13 إبريل 2001 م لصحيفة أساهي شينهون. وهي قطع كبير A2 مثل كل الصحف اليومية الوطنية، والتقديم مكثف وصارم. وعلى أية حال تحتفظ الصفحة بكونها مقروءة بفضل تدرج العناوين الرئيسية، والتنوع الطباعي واللعب في الداخل بالسطور الرأسية والسطور الأفقية.

The Asahi Shimbun
13版▲ LN 朝日新聞 2001年(平成13年)4月13日 Friday Issue No. 41332 (日刊)

朝日新聞

国際衛星版

ASAHI SHIMBUN INTERNATIONAL SATELLITE EDITION

自民総裁選 4氏届け出

経済策 違い鮮明


記者会見する（左から）小泉純一郎、亀井静香、橋本龍太郎、麻生太郎の各氏＝12日、党本部で

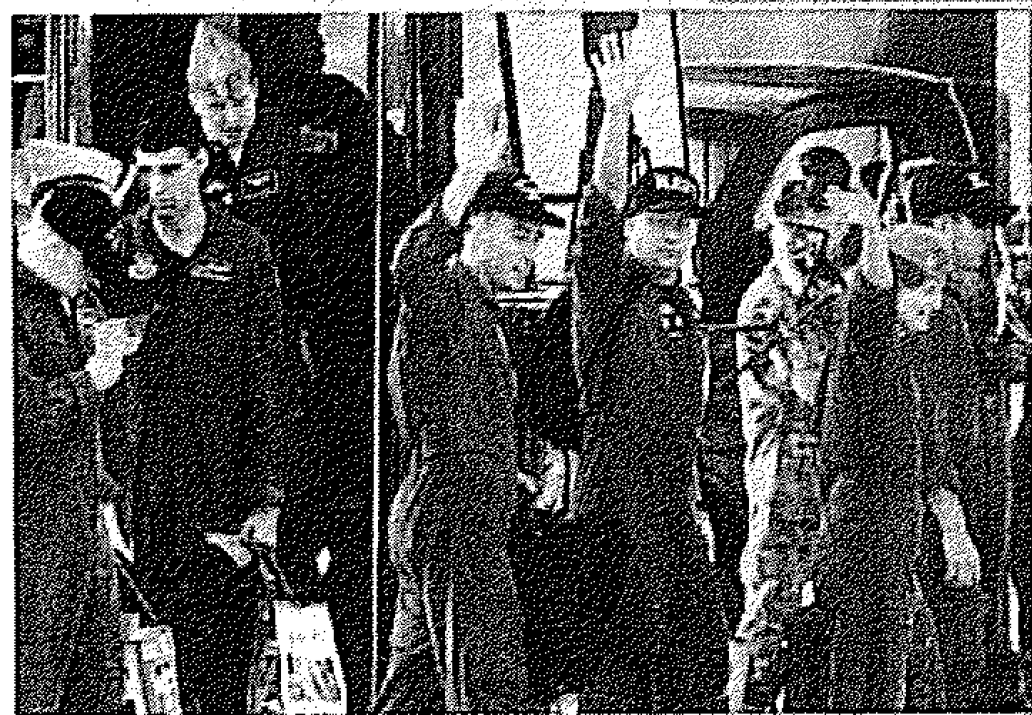
小泉氏「改革」 亀井・橋本・麻生氏「路線継承」

景気回復か財政改革か

政権枠組み 政治改革

米機乗員、ハワイへ

拘束問題解決 聴取後、本土帰還



中国 機体、即時返還応ぜず

セブン―イレブン 小売業トップに

売上高、ダイエー30年ぶり転落

天声人語



شكل (١) منظر يصور تقديم الأسرى كأضحيات أمام سيد القوم، "ياهاو-شان-موان"، على درج من السلالم في منطقة بونامباك.
Fresco, Room 2, at Bonampak; 791 CE

الكتابة والمجتمع عند هنود مايا

مابين القرنين الثاني والعاشر

بقلم مايكل دافوست

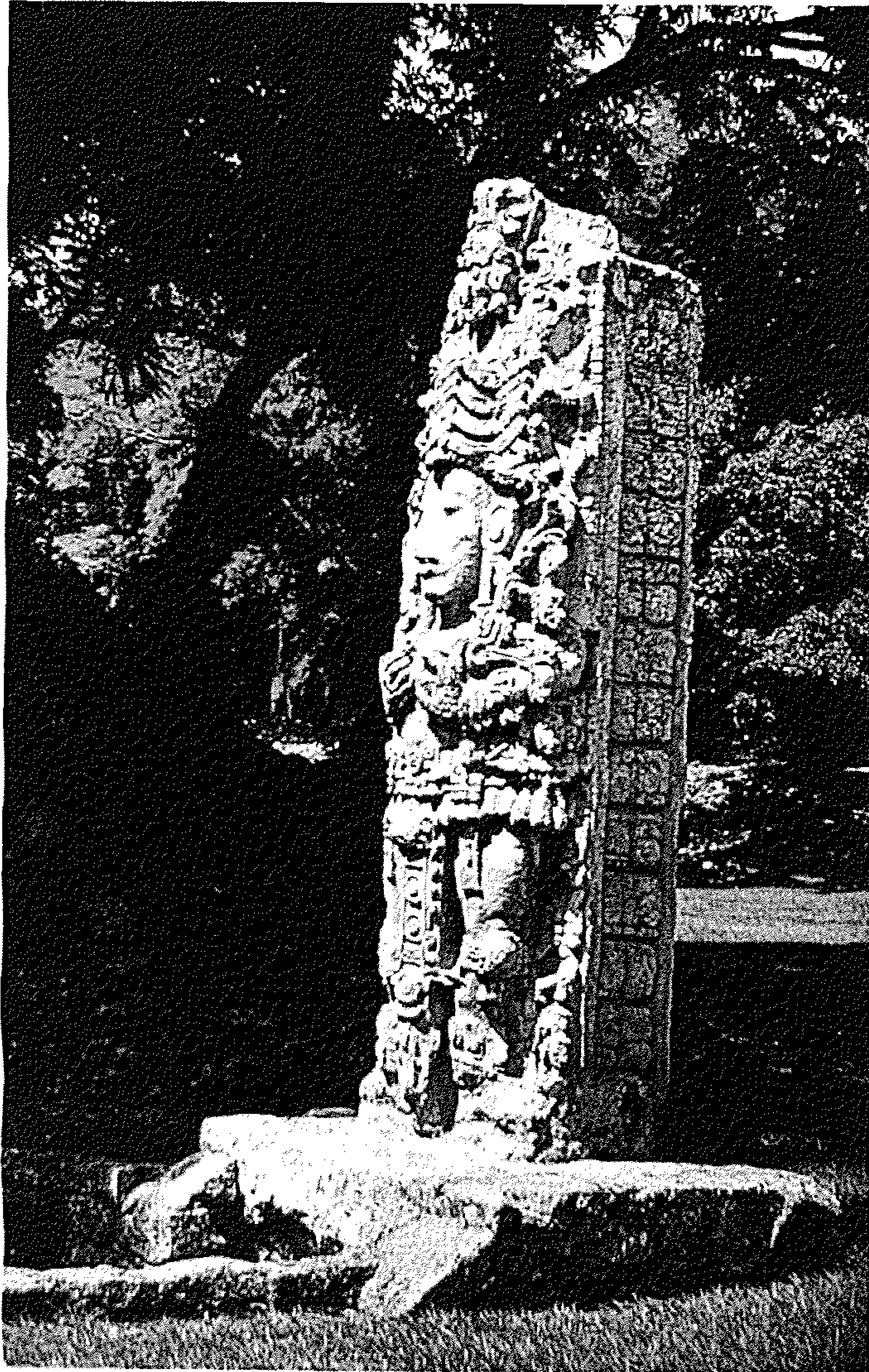
ترجمة إسحاق عبيد

تعد كتابة هنود مايا واحدة من أعظم المنجزات الفنية والثقافية التي ابتدعها أهل هذه البلاد، وإن كانت واحدة من أكثر الكتابات تعقيدًا بالنسبة للفترة السابقة لوصول كريستوفر كولومبوس إلى أمريكا. وهي -ومثلها في ذلك مثل الخط الهيروغليفي المصري القديم- قد ظلت لغزًا يحير العلماء في فك طلاسمها، خاصة وأن نصوصها لا تنتمي إلى تتابع زمني متسلسل.

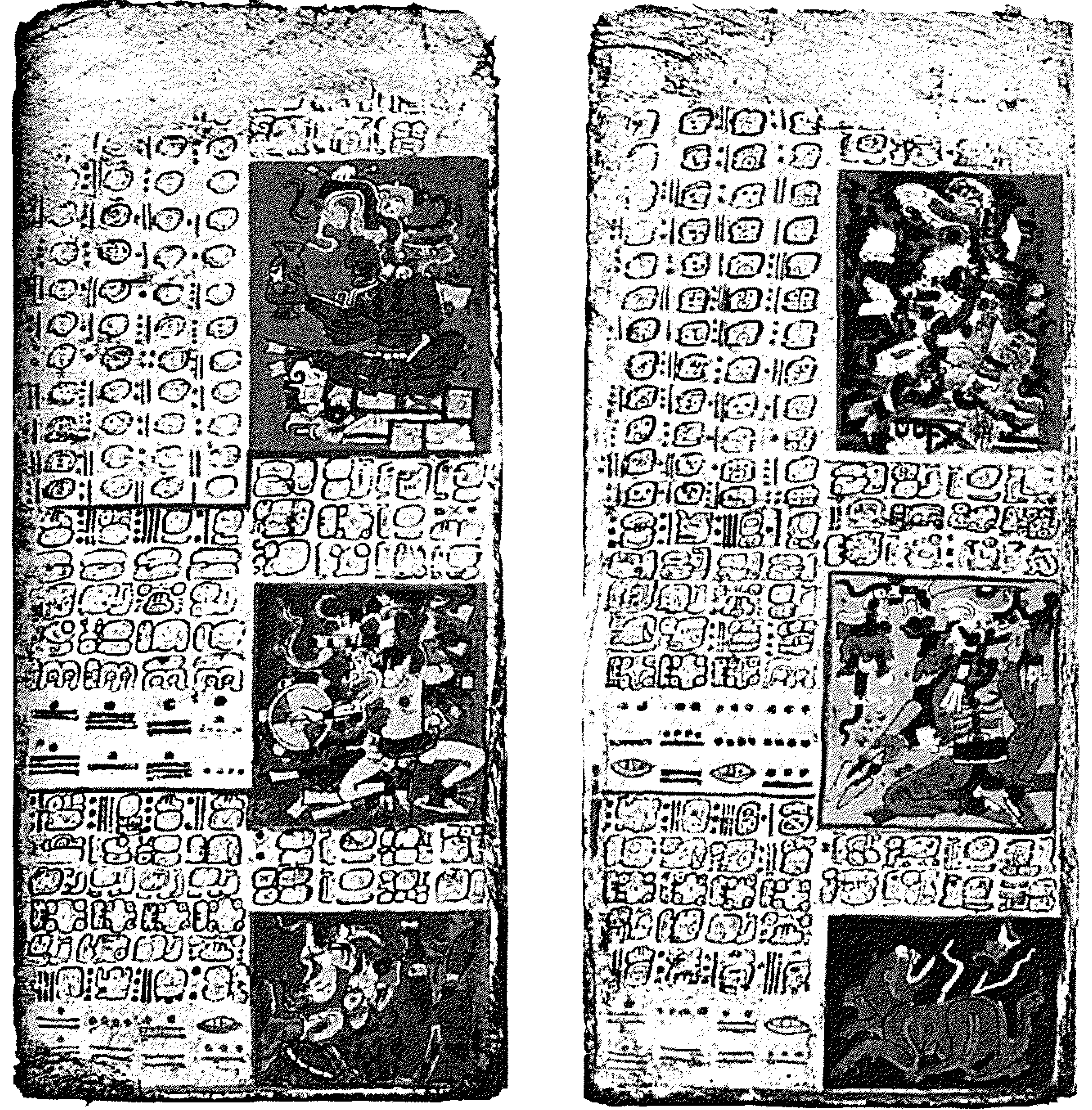
وفي منتصف القرن التاسع عشر توغل المكتشفون الأمريكيون والأوربيون في عمق الغابات الاستوائية في جواتيمالا، وشياپاس، والمكسيك، بحثًا عن المدائن الضائعة. ومن بين الرواد كان الدبلوماسي الأمريكي جون لويد ستيفنس، والفنان الإنجليزي فردريك كاثفروود، وذلك فيما بين عامي 1839-1841 م وهما اللذان اكتشفا مواقع كل من: كوپان Copan، وپالنكوي Palenque-ثم قاما بنشر تفاصيل رحلتهما في كتاب بعنوان: "أحداث الرحلة في أمريكا الوسطى: شياپاسي ويوكاتان" (1843م). ويحوي هذا الكتاب صورًا للنقوش التي اكتشفاها على الأعمدة الحجرية في كوپان (شكل 2)، وكذلك على الأعمدة في "معبد الصليب" المزين بأوراق نباتية، ومعبد "الشمس" في پالنكوي.

وترتبط هذه الكتابة بحضارة أخذت في النمو والتطور ما بين القرنين الثاني والعاشر للميلاد في جنوب شرقي المكسيك، وبوجه خاص في مناطق شبه جزيرة يوكاتان ومرتفعات شياپاس. كذلك وجدت آثار لهذه الحضارة في غابات جواتيمالا في منطقة پيتين (Peten) والمرتفعات البركانية وأيضًا في المنطقة التي تقوم عليها اليوم منطقة بيليز (Belize) (هندوراس البريطانية سابقًا). وقد كان مجتمع مايا مجتمعًا شبه حضري، يعيش سكانه في مدن مبانيها من الحجر، ويحيط بها معابد عديدة وأفنية وقصور وملاعب كرة.

أما مقابر الحكام فقد وجد فيها بعض الأواني والمخطوطات التي كانت توضع بجوار جثث الموتى وفق تقاليدهم. وتزدان الأواني بعلامات من النقوش المصورة، وقد تم اكتشاف عدد كبير منها أثناء عمليات الحفر الأثرية، وأيضًا عندما أقدم اللصوص على نهب هذه المقابر. أما المخطوطات فإنها لم تقو على مقاومة عوادي حرارة المناخ ورطوبته في هذه المناطق الاستوائية، اللهم إلا أربع مخطوطات: ثلاث منها في درسدن، ومدريد،



شكل (2) عمود حجري مجلو (أ) ويرجع إلى سنة 731 م، في كوبان (Copan)، ويمثل الحاكم (واكساكلاهون-يو-با-كاويل) (Waxaclahun)-مؤلف من 18 ملاطة.



شكل (3) مخطوطة درسون، صفحات 46-47: (دورة ڤينوس) مع ملمحين من ملامح هذه الربة وهي تستخدم رمحها لتمزيق أوصال الإلهين (كاويل) Kawil وبهلام Bahlam، اللذين يصوران في شكل كوكبين

وباريس، والرابعة ضمن مقتنيات خاصة. ويرجع تاريخ هذه المخطوطات إلى الحقبة التالية للعصر الكلاسيكي، أي إلى القرن الثالث عشر ميلادي بالنسبة لمخطوطة درسدن (شكل 3)، وإلى القرن الخامس عشر بالنسبة لمخطوطتي باريس ومدريد، أما المخطوطة الرابعة والتي تعرف باسم "مخطوطة جروليبه" Grolier فلم تكتشف إلا في سنة 1971 م بواسطة الأمريكي مايكل كوي Coe من جامعة ييل Yale، وهي الآن في حوزة جامع آثار مكسيكي يدعى خوزيه ساينز، وقد بينت الاختبارات الكربونية أن هذه المخطوطة الرابعة ترجع إلى القرن الثالث عشر. وهذه المخطوطات الأربع من نتاج منطقة يوكاتان.

وإلى جانب هذا توجد نقوش أخرى منحوتة على آثار حجرية وأعمدة، ومذابح القرابين في الأفنية المواجهة للمعابد أو على أعالي الدرج المؤدي إلى هذه المعابد المقامة على العديد من الربوات؛ من قبيل: السلم الكبير في كوپان (شكل 4). كما وجدت كتابات أخرى على أعتاب بوابات المعابد والقصور، وأهمها تلك الموجودة في منطقة "ياكشيلان" (Yaxchilan). كذلك هناك كتابات على أعمدة الجدران المحيطة بمعابد "الصليب"، والصليب المزدان بأوراق النبات، ومعبد الشمس في منطقة پالنكوي.

ويرجع تاريخ هذه الآثار إلى سنة 292 م وذلك بالنسبة للعمود رقم (29) في بلدة تيكال .(Tikal) وأما العمود أحادي الحجر رقم (101) في بلدة تونينا(Tonina) فإنه يرجع إلى سنة 909 م.

ما اللغة التي كان اهل مايا يتكلمونها؟

إن الساحة التي ازدهرت فيها هذه الحضارة البائدة هي التي يعمرها اليوم قوم يتكلمون لغة تنتمي إلى جماعة المايا. وهناك ما يقرب من الخمسة ملايين نسمة يتكلمون بخمس وعشرين لغة من لغات منحدرة من هذه العائلة اللغوية التي تم تسجيلها على أيدي الإسبان في أوائل القرن السادس عشر. وتقطن جماعة "اليوكاتان" وهي أكثر الجماعات (665 ألف نسمة) على مقربة



شكل (4) سلم عال في كوپان يتألف من 63 درجة مغطاة بحوالي ألفي نقش مزخرف، ويؤدي هذا الدرج إلي عمود حجري(M) يرجع تاريخه إلى سنة 756 م، منقوش عليه صورة الحاكم (بوتز-يب-شان-كاويل Butz yip Chan kawil) ويبدو أنه هو الذي أمر بإقامة هذا الدرج وعمل النقوش التي تدور حول شجرة أنسابه والأحداث الكبرى لتاريخ كوپان ما بين أعوام 593- 756 م.

من مواقع "شيشان إتزا" (Chichen Itza)، وكوبا (Coba) "واكسالومكين" (Xcalumkin) شمال منطقة يوكاتان. أما جماعة "الإتزا" هؤلاء الذين لم يبق منهم سوى خمسمائة نسمة، فإنهم يعيشون على شواطئ بحيرة بيتين على مقربة من تيكال. وهناك ما يقرب من ستمائة من جماعة "اللاكاندون" (Lacandoun) اليوكاتان يعيشون حتى اليوم في الغابات على مقربة من بوناماك وياكشيليان (Yaxchilan) في وادي "أوزوماكنتا" (Usumacinta). أما جماعة كول پالنكانو (Chol Palencano) فإنهم يعيشون في القرى المجاورة لپالنكوي في شياپاسي، في حين أن ثلاثين ألفًا من جماعة "كورتي" (Chorti) يعيشون في منطقة كوبان في هندوراس.

هذا وقد كشفت البحوث الحديثة لفك طلاسم الكلمات الخاصة بالشهور عن وجود جماعة "الكول" ما بين القرنين الثالث والعاشر في منطقة "أوزوماكنتا" و"پيتين" على ضفاف ريوماتاجوا (Rio Matagua). وهذه المناطق كانت تعمر بالمدائن في أوقات ازدهار حضارة المايا. ورغم أن جماعة اليوكات لا يزالون يعيشون في الجزء الشمالي من يوكاتان، إلا أنه يصعب تحديد الحدود اللغوية بين الجماعتين، وذلك بسبب التداخل بين الجماعتين على مر الأوقات.

الكتابة المقطعية

هناك أربع طرق مختلفة لتسجيل الكلام المنطوق: التعبير بالصورة، والتعبير بعلامات مقطعية متعددة، والتعبير بمقطع فقط، ثم التعبير بالأبجدية. وإذا احتوت الكتابة على عدد محدود من العلامات (حوالي 30 علامة) فإن الكتابة تكون أبجدية، وإذا احتوت ما بين 100،30 علامة تكون مقطعية، وإذا وصلت العلامات إلى المئات من العلامات تكون متعددة المقاطع، وإذا وصلت العلامات إلى الآلاف تصبح علامات تصويرية . ويتراوح عدد العلامات المستخدمة في كتابة "مايا" ما بين 900–1200 علامة، وعلى هذا فهي من فصيل الكتابة متعددة المقاطع . ويندرج تحت هذا النوع الأخير كل من الكتابة المصرية القديمة (734 علامة)، والحيثية (497 علامة)، والسومرية (598 علامة).

ولقد اتخذت كتابة "مايا" شكل الصور المنقوشة في خراطيش مستطيلة الشكل، وتحتوي كل علامة على صورة وسطية يحيط بها علامات أصغر حجمًا تعرف باسم "البادئات"(affixes)، وتتحدد دلالاتها حسب موقعها ما بين البادئات والخاتمات واللواحق (postfixes) الخ. وهناك ثلاثة أنواع من العلامات:

- علامات رمزية (أ) في شكل خط ثلاثي الرأس على شكل (8)، أو خط رباعي الرأس كالزهرة وتويجاتها ويرمز إلى الشمس دلالة على كلمة "يوم" (kin).
- علامة في شكل رأس آدمي جانبي ترمز إلى إله القمح للدلالة على رقم (8)، أما رأس إله الشمس فترمز إلى كلمة "يوم" (kin).
- شكل آدمي (نفس الرقم 8) يمثل بإله القمح (maïs)، كما أن إله الشمس الكامل يرمز أيضًا إلى كلمة "يوم" (kin).

ويمكن ضم الصور معًا في شكل مجموعات لتدل على عبارات ونصوص، وتجري قراءة هذه النصوص من اليسار إلى اليمين أو من أعلى إلى أسفل، كما هي الحال في اللاتينية واليونانية.

وقد تمكن عالم الآثار البريطاني إيريك طومسون سنة 1962 م من تجميع قائمة تضم 862 علامة وجدها في نصوص ثلاث مخطوطات، وعلى بعض الآثار والأواني. ونحن من جانبنا نعتقد أن لغة المايا تحوي قرابة 1200علامة، وذلك على ضوء المكتشفات من آثار وأوان خزفية. وهذه إما في شكل نقوش تصويرية تمثل: حرفًا ساكنًا–حرفًا متحركًا–حرفًا ساكنًا على التوالي (CvC)، أو نقوش مقطعية للدلالة على قيم صوتية تمثل: حرفًا ساكنًا–حرفًا متحركًا (CV).

مراحل فك طلاسم كتابة مايا

لسوء الحظ أن علماء الآثار الذين عكفوا على دراسة لغة مايا لم يكتشفوا نصوصًا منقوشة باللغة الأصلية مصحوبة بترجمة لها إلى لغات أخرى، بخلاف الحال مع النصوص المصرية القديمة أو الحيثية. كما أن المستعمرين الأسبان عندما وصلوا إلى أمريكا لم يهتموا بوضع شروح للمخطوطات التي عثروا عليها في حضارة مايا، وذلك بخلاف ما تم مع نصوص حضارة



خريطة تبين مواقع الحفريات الأثرية ومساحات اللغات المختلفة لمنطقة "مايا"، وهي مقسمة لغويًا على أساس أحوال القرن السادس عشر (رسم: P. Mathews)

الأزتك (Azteques) مثلاً، التي قام العلماء الإسبان بوضع ترجمة لرموزها التصويرية، ولقد وضع دييجو دي لاندا (1579-1524) وهو ثاني الأساقفة الأسبان في منطقة يوكاتان بحثًا تاريخيًا-إثنيًا (عرقيًا) بعنوان "علاقات الأشياء في يوكاتان، وذيله بتقويم للنقوش الدالة على الثمانية عشرة شهرًا للسنة عندهم (يتألف الشهر عندهم من عشرين يومًا فقط)، مع أسمائها باللغة اليوكاتانية، بالإضافة إلى سبعة وعشرين حرفًا شبيهة بالحروف الأبجدية، قال إنها تمثل جزءًا من الأبجدية اليوكاتانية المقطعية. وتحمل هذه العلامات قيمًا صوتية من قبيل: سو (Cu)؛ كو (Ku)؛ سا (Ca)؛ كا (Ka)؛ تي (ti)؛ ثم ما (ma). وأمام جميع هذه الرموز الدالة على الشهور توجد علامة صوتية للدلالة على اسم الشهر الخاص بجماعة كول (Chol) اليوكاتان. ويأتي اسم الشهر الأول: بوب (pop)، وذلك بخلاف الكلمة التي كان يستعملها أهل "كول" للدلالة على كلمة "كانهالاب" (Kanhalab).

ولقد عمل الكهنة الإسبان فيما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر على تعمية الكتابة المصورة لهنود مايا، مع أنهم قاموا بوضع أجرومية وقواميس للغة اليوكاتان، والكولتي، والتزلتال (Tzeltal)، والكويشوا كاكشيكل (Quiché Cakchiquel). هذا وقد ظل هنود مايا في قرى ياكوتان يكتبون بلغتهم الأصلية، وإن كان في حروف أوربية، وتدور كتاباتهم حول تراثهم القديم الذي تم تدميره، وحول معتقداتهم الدينية، وحوليات أعيادهم، وقصص أسلافهم، وتنبؤاتهم عن دورة "العشرين عاماً" المستقبلية (Katun).

ولم يبدأ اهتمام العلماء الأمريكيين والأوروبيين بالنقوش على آثار هؤلاء القوم وفي مخطوطاتهم إلا في أوائل القرن العشرين، فقاموا بنسخها، خاصة تلك التي كانت في مناطق بالنكوي، وكوبان.

وفي سنة 1860 م اكتشف الكاهن الفرنسي براسير دي بوربورج بعض الوثائق في منطقة رابينال (Rabinal) في مرتفعات جواتيمالا، وهي وثائق بالغة القيمة للتعريف بحضارة مايا. وتشمل هذه الوثائق مخطوطة تعرف باسم مخطوطة "بوبول فوه" (Popol Vuh) المكتوبة بخط جماعة كيشيه (Quiché) وتدور حول أساطير "مايا" عن خلق العالم، وكذا الأسر الحاكمة الأربع لمدينة "يوتاتلان" (Utatlan) وهي العاصمة القديمة لجماعة كيشيه. وقد قام بوربورج بزيارة إلى مدريد حيث اطلع على مخطوطة دييجو دي لاندا وأبجدياتها. كذلك قام بفحص وثيقة "تروانو" (Troano) التي كانت في حوزة عضو من الجمعية الملكية الإسبانية التاريخية، وبعدها تأكد من أنها تكون الجزء الأول من مخطوطة أخرى تعرف باسم مخطوطة "كورتزيانوس" في مكتبة مدريد.

وفي سنة 1869 م عثر الأستاذ ليون دي روسني من مدرسة اللغات الشرقية في باريس على مخطوطة "بيريز" (نسبة إلى الشخص الذي كان يمتلكها سلفًا) داخل صفيحة قمامة في المكتبة الوطنية الفرنسية!.

ومع نهايات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، انكب بعض الباحثين الأمريكيين الشماليين والألمان من أمثال سيروس توماس، وإدوار سيلر، وپول شيلهاس، وإرنست فورستمان-على تقاويم جماعة "مايا" من تواريخ وأيام وشهور، كما وردت على الآثار وفي المخطوطات في محاولة لفك طلاسمها. وقد استعان هؤلاء الباحثون بالصور الفوتوغرافية، والرسوم المنسوخة التي جمعها كل من تيوبرت مالر النمساوي، وألفرد مودسلاي عالم الآثار البريطاني، إلى جانب بعض قوائم العلامات التي كان قد جمعها الأمريكي وليم جيتس (1931)، وجنتر زمرمان الألماني (1956)، ويوري كنوروزوف الروسي (1963)، وإيريك طومسون البريطاني (1962). وفي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين بذلت ثلاث محاولات جادة لمحاولة فك طلاسم هذه النقوش الخاصة بحضارة المايا: ففي سنة 1952 تمكن عالم اللغويات الروسي (من لينينجراد) يوري كنوروزوف من التعرف على الصفة المقطعية لكتابة أهل المايا، وتوصل إلى أنهم اتبعوا نظام علامات (CV) (الحرف الساكن-الحرف المتحرك) إلى جانب نظام (CV - C"V") (الحرف الساكن-الحرف المتحرك-الحرف الساكن-الحرف المتحرك الصامت؛ والذي يكون حرف العلة الثاني فيه صامتاً. وعلى هذا فإن الرموز الدالة على كلمة "كلب"-عندهم تتألف من علامتين تمثلان صوت: تزو + لو (Tzu+ Lu) لتنطق "تزول (و)-تزول (tzu-l(u) tzul).

وفي سنة 1958 م تمكن عالم الآثار الألماني هنريك برلين من تمييز العلامات النقشية الخاصة بكل موقع قام بزيارته في المكسيك. وفي سنة 1960 م تمكنت عالمة الآثار الروسية تاتيانا بروسكورياكوف المقيمة في الولايات المتحدة من تمييز العلامات الدالة على أسماء سبعة من حكام منطقة "بيدراس نجراس" (Piedras Negras)، وأتبعت هذا الكشف في عامي 1963/1962 بالتحقق من أسماء ثلة من نبلاء منطقة ياكشيلان، كذلك قامت بفك طلاسم الرموز الدالة على تواريخ الميلاد، وتواريخ جلوس الملوك على عروشهم، وتاريخ وفاة كل منهم. وبهذا استطاعت هذه العالمة أن ترصد جزءًا من سلسلة أنساب ملوك هاتين المنطقتين.

وعلى ضوء نتائج هذا الكشف المهم للعالمة الروسية تمكن الباحثون الأمريكيون وتمكنت أنا نفسي من التحقق من سلسلة الأنساب لحكام مدائن: كويريجوا (Quirigua)، وبالنكوي، وتيكال. وفي عامي 1976/1975 قمت بإعادة جدولة أسماء الأسرة الأولى التي حكمت في بالنكوي، على نفس النمط الذي اتبعته العالمة لندة شيلي وأيضًا العالم ب.ماثيوس. وخلال هذه الفترة حاولت أيضًا أن أعيد جدولة أسماء أسرة حاكمة مؤلفة من اثنى عشر ملكًا من ملوك كوبان، استنادًا إلى النقوش التي عثر عليها على جوانب مذبح القرابين المرقم بحرف (Q). وبعدها في سنة 1977 قمت بفك طلاسم علامات أسماء تسعة من وجهاء مدينة "شيشن إتزا"، إلى جانب عدد من الرموز التي تشير إلى شخصيات تاريخية من إناث وذكور ونبلاء وأفصال ونحاتين وأسرى حرب.

قراءة كتابة المايا

في بداية الأمر لم يكن متيسرًا لنا قراءة أسماء الملوك قراءة صحيحة، ولذا فإنه كان يشار إليهم بأرقام معينة، أو بحرف من حروف الأبجدية، أو باسم من لغة الباحث نفسه. وقد شملت هذه الأسماء أسماء عديدة وغريبة من قبيل "Oiseau-Jaguar" في منطقة ياكشيلان، أو "Serpent - Jaguar" في منطقة بالنكوي، أو "السيد الأول" في منطقة تيكال. وتلازم هذه الألقاب علامات تشير إلى أسمائهم. ولقد نجحت الأستاذة تاتيانا بيبروسكورياكوف في التعرف على أسماء السيدات النبيلات من واقع صورة رأس أنثوي جانبي مسبوق بآنية مقلوبة، مع علامة تشير إلى اليوم (Kin). أما الإشارة إلى الحدث أو



شكل (5) منظر لمعبد پالنكوي مزدان بالنقوش، وقد شيد على تسع مصاطب يتوسطها درج. ويحتوي هذا المعبد على خمسة أبواب في الواجهة، وهو يضم قبرًا وضعت به رفات الملك هاناب پاكال الذي توفى سنة 683 م

المناسبة فيشار إليها بعلامة خاصة بالأفعال اللازمة بعد ذكر التاريخ وقبل ذكر الاسم، أي وفق الترتيب التالي: التاريخ-الفعل-الفاعل.

أما الجانب الصوتي للكتابة؛ فهناك مدرستان حول هذه القضية: مدرسة تتبنى وجهة نظر إيريك طومسون، وتوماس بارتل اللذين يعتقدان أن هناك نقوشًا ذات دلالات صوتية للكلمة في كلتيهما، كما هي الحال في كتابة جماعة الأزتك وأهل الصين. ومن ثم فإن قراءة إيريك طومسون لكلمة "جفاف"-على سبيل المثال-جاءت على النحو التالي:

KIN-TUN-HAAB-il؛ بحيث يعبر كل رمز تصويري عن دلالة صوتية محددة على طريقة "الساكن-متحرك- ساكن"-(CVC) أو من خلال اللواحق مثل: "إل" (il) في المثال السابق. وكان يستعان -طبقًا لرأي طومسون- أحيانًا وليس دومًا بالعلامات المقطعية للدلالة على الصوت.

أما المدرسة الثانية فهي نظرية المقطعيات التي قام بها يوري كنوروزوف؛ حيث يأتي الحرف المتحرك للمقطع الثاني من الكلمة ساكنًا.

وفي سنة 1978 خرج عالم الخطوط جون جوتسون الأستاذ بجامعة ستانفورد الأمريكية بفكرة "المكملات الصوتية" للدلالة على طريقة نطق الكلمة.

وقد تم مؤخرًا إخراج أجرومية للغة جماعة "مايا" على ضوء البحوث التي قامت بها الأمريكيات لندة شيلي (1982)، وبرباره ماكليود (1983)، وڤيكتوريا بريكر (1986).

مبادئ كتابة المايا

يتفق جُل الباحثين اليوم على أن كتابة المايا كانت في الأساس كتابة مقطعية الشكل، مع إضافة لواحق صوتية للكلمة ومحددات معينة ذات دلالات للمعنى المقصود، إلى جانب جدول مؤلف من 84 دلالة مقطعية من نمط: الحرف الساكن الحرف المتحرك CV. وهناك ثلاثة أنواع من العلامات لهذه الكتابة؛ هي: دلالة الصورة، ودلالة المقطع، ثم دلالة اللاحقة الصوتية.

الأول من هذه العلامات (الدلالة الصُوَرية Logogramme) وهو تصوير يتضمن دلالة المعنى مع إشارة إلى الصوت أيضًا. فعلى سبيل المثال، فإن علامة الزهرة ذات التويجات الأربعة وهي رمز الشمس - تمثل صوت كين kin الذي يعني: الشمس، وأيضا "اليوم" و"الزمن" و"الدورة" في نفس الوقت، وهي من نمط الحرف الساكن-الحرف المتحرك-الحرف الساكن في تتابع (CVC).

جدول القواعد العامة لكتابة مايا

بنية الرموز التصويرية

لاحقة علوية

بادئة — لاحقة

لاحقة

شم (مقعد) — تون (ني) تون — شمتون تون (مقعد) — شمتون — شمتون تون (مقعد)

الأشكال المختلفة للرقم 8 و لكلمة (يوم) (Kin)

رقم (8) — جانب لرأس إله الذرة — تصوير كامل لإله الذرة

علامة "اليوم" (كين) (kin) — جانب لرأس إله الشمس — إله الشمس

منظومة العلامات المميزة

الكلمات

اليوم kin — كاواك — شيه (غزال) — شان (السماء)

العلامات المقطعية

با — پا — بو — تا — سا — لا

أهاو

تون — كن — رجل — أهاو (السيد)

الجمع بين الاثنتين: الرمز والصورة

هاناب — باكال — كن- تن- هاب

شهور يوكتان (زي- سا) — شهور كول (سا-زي- وا) — شهور يوكتان (بوب) — شهور كول (كان - هال- أب)

الإضافة العلمية للعالم ديجو دي لاندا

الأبجدية

H E T C B B A A A

O O N N L L K CA I

P

Z U U X KU CU PP

القراءة المقطعية

ti ka n i ma — Le c i e

رموز الشهور

پوب — يو — زپ — زوتز — تزك

إكسول — ياكسكن — مول — شن — ياكس

زاك — سيه — ماك — كانكن — موان

باكس — كاياب — كمهو

قراءة بعض الصور المنقوشة

لأسماء الآلهة

إله الموت (سيزن) — إله المطر (شاهك) — إله (كول) — إله (إتزام-نا)

أهاو-وا - كن (السيد الشمس) — كوك-كان (الحية) — هون-أهاو (السيد الأول) — ياك- بالام (الياغور الجديد)

ناع-يوه (الأم القمر) — هو-باواه-تون — نع يشاك يشل (الأم قوس قزح الأحمر)

آلهة بالنكوي الثلاثة

أه-تزوك (صاحب القسمة) — كاويل — واه-كينا-أهاو-وا-باليا (السيد الخفي البراق)

الشخصيات تاريخية

حكام بالنكوي

الحاكم هاناب — الحاكم باكال — كان-بالام — اتزام-بالام — ياكسون-بالام

حكام بونامباك

با- أهاو-شان — موان

حكام تيكال

هازاو — شان كاويل

قراءة الرموز المتداخلة

رموز لشخصيات تاريخية

- شجرة شاهاك تع
- كاويل
- يا-أهاو-واتع (سيد الشجرة)
- أه-كن-ني (الكاهن)
- أه-شول-ناه (ذاك الذي من البيت الإلهي)
- شول-أهاو (السيد المقدس)
- هوي-آل-شون (الأم المقدسة)
- يو-كان (حارسها أو حارسه)
- يو-باك (الأسير)
- با-تي (المحارب)
- أه-تزيب (الكاتب)
- أو-وو-هول (كاتب السيد)
- أه-به (المسافر)
- أه-تزول (الغريب)
- أه- بيتز (لاعب الكرة)
- زهال (التابع)

رموز الأقارب

- بي يشان (شقيق والدته)
- بي-تاه (نسيب أو قريب)
- إتزن-ونك (الأخ الأصغر)
- أو-بام (الجدة من ناحية الأم)
- أو-هو-نتان (فعل بمعنى: يعتني)
- أو-باه-أويشاماك (فعل بمعنى: هي تحصد بلسانها)
- أو-زه-لوت-شام-أو (وليد من ثمار والديه)

تصريف الأفعال كما وردت على بعض الآثار

الضمائر الحرة	بادئات الضمائر	جذور أفعال	لاحقات لازمة ومتعدية	لاحقات متعدية	لاحقات لازمة	لاحقات ثابتة
u	Y(o)		-ah	-aw	-tah	-Wan
	Y(i)		-i	-ah	-Nah	-Lah
	Y(a)		-ih	-al	-ah-ih	-hal
المضاف إليه Ah					-tal	-lah
					-Pah	-Wan-i
					-Bah	-Lah-i

تصريف الأفعال من واقع نقوش الآثار

العلامات الدالة على الحيوانات والنباتات

- بالام (الياغور)
- ياكس- بالاما (ياغور جديد)
- بالاما (ياغور)
- تزول (كلب)
- واه (الكعك أو الحلوى)
- يو-كاكاو (الكاكاو الخاص بشخصه)
- ناهب (زهرة السوسن المائية)
- ياكس-تي (شجرة السيبا)

رموز وتصاوير منتجات يدوية حرفية ومبان

- شول-ناه (المعبد)
- بتز-ناه (ملعب الكرة)
- يو-توت (منزله الخاص به)
- يو-لاكام-تون (بلاطة)
- پوپ-تزام (عرش natte)
- هوك (حزمة مقدسة)
- يو-توپ (القرط الخاص به)
- يو-يوشاب (الإناء الخاص به)

العلامات الدالة على بعض أعضاء الجسم البشري

- أهاو (السيد)
- نع (الأم)
- شوك (يبعثر، خصلة شعر)
- تزاك (يقبض على شيء، يصد)
- تزب (يكتب)
- شوم (يحكم)
- يوه (القمر)
- شول (مقدس، إلهي)

قراءة نصوص

مخطوطة (درسون)، ص 65ب

الفعل الأول	المسند إليه	الفاعل	مفعول أول	مفعول ثان	الفعل الثاني
أوان (يكون)	تا-كاب (على الأرض)	شاهاك	أوكس-أواك-واه (الكعك الوفير)	بولون-واه (9 طبقات من الكعك)	يو-هانال (طعامه)

نص خطي من (بالنكوي): 96رمز تصويري

اليوم		الفعل الأول	اللقب الأول	اسم الشخص
بولون(9)	إك (5)	شوم-لاه-تا-أهاو-إل (حاكم الإقطاعية)	يا-أهاو-تي (سيد الشجرة)	ماه-كينا أكول (واحد من أبناء كول البارزين)

اللقب الثاني	اسم العائلة	الفعل الثاني	الفاعل الثاني
أه ناب (ذاك من ماء السوسن)	شول-أهاو-باك (السيد المقدس باك)	أو-بوش-إهي (هي قد استقرت)	زاك-نوك-ناه (البيت الأبيض الكبير).

اسم العائلة المقيمة في قصر بالنكوي



شكل (6) غطاء لتابوت في معبد في (پالنكوي)، ويمثل الملك المتوفى (هاناب پاكال) منحدرًا أسفل الشجرة الكونية (نحو العالم السفلي؛ الذي يرمز إليه بكومات من عظام الفك الخاصة بالحياة الأولى) (زاك- باك-ناه-باك-شان) Zac-Bac-Nah-chan

الثاني من هذه العلامات هو الدلالة المقطعية Syllobogramme وهو علامات مركبة من الحرف الساكن-الحرف المتحرك فقط، أو العكس-cv (vc وهي تنبني على نظام: الحرف الساكن-الحرف المتحرك-الحرف الساكن أيضًا، ولكن يكون الحرف الساكن الثاني ضعيفًا، كما هو الحال في نطق حروف (h,w,y) وعلى هذا فإن المقطع (chi) ينبني على الدلالة الصُوَرية (chih) التي تعني "الغزال، في حين أن المقطع (Ca) فوق الدلالة الصُوَرية (CAY) تعني السمكة.

ثم تأتي العلامات المقطعية غالبًا في صورة لواحق للكلمة للدلالة على نطق للكلمة أو على جزء من النطق. وعلى هذا فإن اللاحقة المكملة "ني" "ni" التي يشار إليها بذيل الثديبات تؤدي إلى نطق "تون" (tun) بمعنى (مسافة زمنية من 300 يوم)؛ في حين أن لاحقة "كين" (kin) تعني "يوم" أو "شمس"، أما لاحقة "مان" "man" فإنها تعني "الرؤية".

وواقع الأمر أن كتابة مايا كتابة معقدة للغاية، لأنها تحتوي على علامات متباينة وعديدة للدلالة على الكلمة الواحدة أو المقطع الواحد؛ فعلى سبيل المثال يمكن للمقطع "سا" (ca) أن يُدلل عليه بتسع علامات تختلف واحدتها عن الأخرى. وهذه الازدواجية ترجع إلى طريقة الكتابة عند هؤلاء القوم، التي تقوم أساسًا على علامة بادئة ثم عنصر أساسي يرد في شكل رأس آدمي. كما يمكن تفسير هذا الخلط أيضًا بالفروق الجغرافية القائمة بين المناطق المختلفة، أو بسبب الأدوات التي تتم الكتابة عليها (التي تشمل التماثيل والأواني والعظام والأحجار الكريمة والمخطوطات والجص). كذلك يمكن القول بأن هذا التباين يشير إلى التطور الذي طرأ على هذه العلامات الدالة مع مرور الوقت.

وفي السنوات الأخيرة كشفت هذه المقطعيات المتعددة عن منظومة صوتية سابقة لكتابة هنود "كول" (Chol)، وهي تتألف من عشرين حرفًا ساكنًا، وخمسة حروف متحركة. وهذا ما توصل إليه كل من پيتر ماثيوس سنة 1984، وديڤيد ستيوارت سنة 1987، ونيكولاي جريب سنة 1989، وهو نفس ما توصلت إليه أنا نفسي عام 1989 إلى جانب الإضافات العلمية للأستاذة لندة شيلي أستاذة الفنون في جامعة أوستن في تكساس (1996) التي كشفت عن 75 صوتًا تمثلها (171) من العلامات.

هذا وفي كتابنا بعنوان " كتابة مايا وفك طلاسمها" (1995)، قدمت جدولاً يحوي 84 مقطعًا صوتيًا من خلال 425 علامة.

فك شفرات أسماء الآلهة، والشخصيات التاريخية وأسماء الحيوانات والنباتات

إن التوصل إلى هذه المجموعات من المقطعيات (syllabaire) قد سهل علينا قراءة عدد وافر من العلامات الدالة على الأيام والشهور ودورة القمر واتجاهات البوصلة. وأصبح في الإمكان أيضًا قراءة أسماء الآلهة الواردة في المخطوطات من قبيل:إله الموت "سيزن"(Cizin)، وإله المطر "شاهك أو شاهاك" (Chahc-Chahac)، وإله الشمس آهاوكن (Ahaw Kin) وربة القمر "ناع يو" Na'Uh (القمر الأم)، والإلهين التوأمين "هون آهاو" (Hun Ahaw - السيد الأول) و "ياكس بالام" (Yax Balam) (النمر الجديد). ولقد كشفت الأسماء المنقوشة على بعض الآثار عن أسماء ثلاثة من كبار الأرباب، وذلك على أعمدة معابد "الصليب" و"الصليب المزين بأوراق النبات" و"الشمس" وهم على التوالي: آه تزوك Ah Tzuk إله القسمة، و"كاويل" Kawil (إله الرغد في العيش) و"آهاو بالبا" Ahaw Balba (السيد الخفي).

ونتيجة لمساق آخر من البحث أمكن مطابقة بعض العلامات بمدلولها الصوتي، مما أدى إلى التعرف على أسماء بعض الشخصيات التاريخية، مثل أسماء حكام منطقة پالنكوي، ومن بينها: هاناب پاكال (Hanab Pacal) و"كان بالام" (Can Balam) (شكلا 6، 7)، و"إتزام بالام" (Itzam Balam)، و"ياكسون بالام" (Yaxun Balam) من حكام مدينة ياكشيلان (Yaxchilan)؛ ثم "ياهاو شان موان" (Yahaw Chan Muwan) حاكم منطقة بوناميناك (شكل 1) و"هازاو شان" (Hazaw Chan) حاكم تيكال.



شكل (7) جدار (روز) (Ruz) رقم (1) في پالنكوي: يمثل الملك (كان-هوك-شيتام) Kan-Hok-Chitam جالسًا على عرش من العظام، ويطوقه والده (هاناب، پاكال) من الجانب الأيسر، بينما تطوقه والدته (نا-أهاو-تساك) (Na'Ahaw Ts'ac) من الجانب الأيمن، وذلك بمناسبة تتويجه للعرش سنة 711 م.

وعادة ما تقترن هذه الأسماء بألقاب أصحابها، مما يشير إلى وجود هرمية طبقية في فترة تاريخ مايا الكلاسيكية (أي ما بين القرنين الثالث والعاشر للميلاد). هذا إلى جانب بعض الألقاب الدينية من قبيل "شاهاك تع" (Chahc Te') بمبنى "شجرة الشاهاك" و "ياهاوتع" (Yahaw Te') بمعنى "الشجرة العظمى" وهو اللقب الخاص بالحاكم نفسه، كما هو مبين على *العمود الحجري الذي ورد عليه هذا النقش*. وهذا اللقب الأخير هو أيضًا اسم لشجرة " السيبا" الضخمة التي لا يزال الهنود في منطقة "لاكاندون" يقدسونها ثم لقب "آه كن" (Ah Kin) أي "الكاهن" و"آه تشول ناه" (Ah Chu'l Nah) بمعنى" *هذا الذي ينتمي إلى البيت المقدس*".

ومن بين الألقاب العامة نجد لقب "اه تزيب" (Ah Tz'ib) بمعنى "الكاتب". كما أن الأعتاب المؤدية في منطقة "شيشن إتزا" تحوي بعض الألقاب الأخرى من قبيل "آه به" (Ah Beh) بمعنى "المسافر" و"آه تزول" "Ah Tz'ul" بمعنى "الأجنبي أو الغريب". وفي سنة 1987م تمكن عالم الخطوط الأمريكي الشاب ديڤيد ستيوارت من مطابقة لقب "زاهال" (Zahal) أي "الفصل أو التابع الإقطاعي" في حين أن لقب "السيد الإقطاعي" هو "آهاو" (Ahaw). وأخيرًا يأتي لقب "آه پول" (Ah Pol) بمعنى *النحات، الذي* نجحت أنا شخصيًا في مطابقته بمنطقة ياكشيلان، وهو لقب أعطى لأحد الأسرى ويدعى "درع النمر اليغور".

وبنفس *المنهج* أمكن *التوصل* من خلال دلالات *العلامات الصوتية إلى* إعادة هيكلة شجرة الأنساب لحكام المدن الرئيسية في هذه المناطق فلقد

وجد أن الحاكم "هاناب باكال" من منطقة پالنكوي كان له ابن يدعى "كان بالام" (أي النمر الأفعى)، وابن أصغر يدعى "كان هوك شيتام" (Can Hok Chitam) أي "وصلة العقد الثمين" (شكل 7). كما أمكن مطابقة أسماء الحيوانات والنباتات المنقوشة على الآثار والأواني من قبيل: "بالام" أي "النمر اليغور"، و"تل" (Til) أي "الخنزير" و "تزاي" (Tzi) أي "الكلب" و"كوك" (kuk) أي "طائر الكوتزال" ثم "موو" (Moo) أي "ببغاء المكاو".

وبالنسبة لأسماء النباتات، أمكن التحقق من "سنابل القمح" (نال=Nal)، و"شجرة الكاكاو" (Cacaw)، "وزنابق الماء (ناب=Naab)، إلى جانب العديد من أسماء الأشجار مثل: "ياكشي" (Yaxché) أي شجرة السيبا باللغة اليوكاتانية، و"شاك تي" (Chac Te) أي "شجرة الماهوجاني". والواقع أن عوالم الحيوان والنبات في أمريكا الوسطى تحتل مكانة خاصة في كتابة هنود مايا.

كذلك أمكن التحقق من أسماء العديد من مسميات مايا، من قبيل: القصر، والمعبد، وساحة لعب الكرة، والمنزل، والعمود الحجري، ومذبح القرابين، والتابوت، إلى جانب بعض الملامح المعمارية من قبيل: درج السلم، والباب، والعتبة، والمنصة.

هذا وتمثل العلامات والصور المنقوشة أيضًا أسماء أشياء أخرى تتصل بالجوانب الدينية والمدنية والعسكرية، وسلطات الملك من قبيل: العرش، وأدوات الطقوس المقدسة، ولباس الرأس، وصولجان الحكم، والبلطة، والدرع. ومن هذه الأسماء أيضًا ما يختص بأعضاء الجسم البشري، من ذلك: طريقة وضع الأيدي للتدليل على بعض الإيماءات ذات المعنى المحدد (راجع كتابنا، طبعة 1995).

ولقد عثر الأستاذ نيكولاي جريب (Grube) على صورة منقوشة تمثل "الرقص" (أكوت =akot) وأنواعه المختلفة، وهي منحوتة على بعض الآثار والأواني؛ فهناك على سبيل المثال "رقصة الذرة الغالية"، و"رقصة القزم الأحمر"، التي وجدت على بعض الأعتاب في منطقة ياكشيلان، وكذلك "رقصة الحية" التي اكتشفت في موقع قريب من نفس المنطقة.

من كل ما سبق يتبين لنا أنه في الإمكان وضع أجرومية كاملة لكتابة هنود مايا، بنفس الطريقة التي توصل إليها العالم شامپليون في فك شفرات الهيروغليفية المصرية القديمة. ولقد اضطلعت ڤكتوريا بركر (Bricker) أستاذ اللغويات الأمريكية سنة 1986 بإعداد كتاب لهذه الأجرومية من خلال دراستها لتصريف مواقع الإعراب للأسماء والأفعال في كتابة جماعة "ياكوتان" وجماعة "كول" من هنود مايا، مع دراسة مقارنة بالنصوص والمخطوطات والآثار. ومن المأمول أن يتمكن العلماء أيضًا من استنطاق جميع النصوص المنقوشة على الآثار والأواني المسجلة في المخطوطات.

وكما هي الحال في العديد من الكتابات الأخرى القديمة في العالم، فإن العلماء قد توصلوا إلى نفس النتيجة فيما يتصل بقراءة هذه النصوص المستغلقة. وقد أمكن بالفعل قطع شوط مهم في فك طلاسم كتابة مايا إلى حد بعيد؛ وذلك بفضل الجهود الجماعية للزملاء في مختلف المساقات المعرفية.

المراجع

BRICKER, Victoria, *A Grammar of Mayan Hieroglyphs,* Middle American Research Institute Publ. 56, Tulane University New Orleans, 1986.

COE, Michael D., *Les Mayas: mille ans de splendeur d'un peuple,* Paris, Armand Colin, 1987.

COE, Michael D., *Breaking the Maya code,* Londres, Thames and Hudson, 1992.

DAVOUST, Michel, *Le déchiffrement de l'écriture Maya:* bilan et perspectives, 6 vol. Thèse d'État, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1987.

DAVOUST, Michel, *L'écriture Maya et son déchiffrement,* Paris, Les Presses du CNRS, 1995.

DAVOUST, Michel, *Un nouveau commentaire du codex de Dresde:* codex hiéroglyphiques maya du XIVe siècle ,Paris, Les Presses du CNRS, 1997.

KNOROSOV, Yuriti.V., *The writing of the Maya Indians,* Trad des ch. 1,6,7, et 9 par Sophie Coe Knorosov 1963, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge, Massachusetts, 1967.

LANDA, Diego de, *Relacion de las cosas de Yucatan,* Mexico, Pourrua, 1966.

MARTN, Simon, *et* GRUBE, Nikolai, *Chronicles of the Maya Kings and Queens. Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya,* Londres, Thames and Hudson, 2000.

STEPHENS, John L., *Aventures de voyage au pays* Maya, vol. 1, Copan 1839, Paris, Pygmalion, 1991.

THOMPSON, Eric J., *A catalog of Maya Hieroglyphs, Norman,* University of Oklahoma Press, 1962.

كتابة جماعة هنود ناهواتل

بقلم مارك توڤينو

ترجمة إسحاق عبيد

كتابة جماعة ناهواتل[1] هي الكتابة التي كان يستخدمها الهنود الحمر وقت غزو الإسبان لأمريكا الوسطى، وتحديدًا عند سقوط منطقة تينوكتتلان المكسيكية سنة 1521. وكانت هذه الكتابة تتمركز في وادي المكسيك، حيث تعيش جماعة الأزتك. وتشبه هذه الكتابة كتابة المكستيك (Mixtéque)، إلى حد أن بعض الثقات يعتقدون أن بعض الوثائق (وثائق جماعة بورجيا بوجه خاص) تحوي كتابات بالنمطين: الأزتك والمكستيك معًا.

ولعلنا نتساءل لماذا لم تُفك طلاسم كتابة "ناهواتل"، رغم أن معرفة الغرب الأوربي بها قد بدأت عندما وطأت أقدام الإسبان شواطئ المكسيك؟ وأيضًا لماذا تأخرت البحوث حول هذه الكتابة حتى القرن التاسع عشر (حين بدأت جهود العلماء وفي مقدمتهم العالم جواكين جالارزا) ونهاية القرن العشرين وبدايات الحادي والعشرين، عندما أخذ الباحثون في نشر بعض المخطوطات بهذه اللغة؟

في واقع الأمر أنه لا توجد قواميس جادة لتقدم لنا مفتاحًا لتفهم مغاليق هذه الكتابة من صوتيات ودلالات وظيفية للعلامات ومدى تكرارها. كما أننا لا نكاد نعرف الكثير عن قواعد تصريف الكلمات المصورة أو اتجاهات الرموز المنقوشة (بمعنى هل تقرأ من اليمين أم من اليسار أم من أعلى أم من أسفل).

وعلى هذا فإن قراءتنا لهذه الكتابة محدودة للغاية، كما أن ما قد توصل إليه الباحثون من نتائج هو مجرد اجتهادات لا يقوم عليها دليل علمي قاطع. ولا يتسع المقام هنا للخوض في المحددات والمعوقات التي تواجه الباحثين في هذا الأمر، ولذا فإننا سوف نكتفي بإبراز بعض المعالم المهمة التي أمكننا التوصل إليه.

ويرجع ضعف معرفتنا بكتابة ناهواتل إلى عدة عوامل؛ لعل أهمها -في تقديرنا- هو المفهوم الشائع بين الباحثين عن قضية الكتابة في ذاتها، إلى جانب ضياع الكثير من الكتابات المحلية الأخرى.

على أننا، من جانبنا، لدينا إحساس لا شعوري بأن تصورنا عن كتابة أي شعب من الشعوب إنما يتأتى من واقع خبراتنا في الاحتكاك بهذه الكتابة أو تلك، إلى جانب تأثرنا بما نقرؤه عنها من آراء وبحوث هنا وهناك، وكذا ما يقوله علماء اللغويات في هذا الصدد. وهذه المؤثرات جميعًا تصب في ماعون واحد، وهي التي تجعلنا نعتقد بأن الكتابة إن هي إلا منظومة أحادية الصوت الذي على ثقله تتحدد معالم اللغة. ومؤدى هذا كله يجعلنا نتوهم أن الكتابة هي مجرد انعكاس للغة الحديث.

إن هذه الأيديولوجية هي التي أدت بالكثيرين من الخبراء في ثقافة شعوب أمريكا الوسطى إلى الاعتقاد بأنه من بين مختلف النقوش التي تركتها جماعة الأزتك، فإن الرموز المصورة فقط (خاصة تلك التي تشير إلى أسماء الأعلام والمواقع الجغرافية) هي التي ينطبق عليها مصطلح "الكتابة". بل إن بعض الخبراء يذهبون إلى ما هو أبعد من ذلك في قولهم إن الرموز الأخرى التي تظهر في المخطوطات ووسائط أخرى ليست من "الكتابة" في شيء، وإنما هي -وفق حساباتهم- مجرد إرهاصات أو تباشير.

وهذا الموقف المتعسف إنما يغفل حقيقة مهمة؛ وهي أن هؤلاء القوم الذين نحن بصدد الحديث عن كتاباتهم، كانوا قادرين مع حلول القرن السادس عشر على الكتابة ليس فقط بطرائقهم التقليدية القديمة، وإنما أيضًا بالحروف اللاتينية التي تعلموها من الكهنة الإسبان الذين حلوا ببلادهم. وبطبيعة الحال فإنهم قد نظروا إلى هذين النمطين -من تقليدي ومحدث- على أنهما متساويان وأحدهما بالآخر. ولعل فيما لاحظه واحد من هنود ناهواتل يدعى "شيمالپاهن" في هذا الخصوص ما يزيد القضية وضوحًا: "إن تاريخ هذا الشعب وأنساب الأسرة الحاكمة كل ذلك مدون، بالمداد الأسود وبالألوان أيضًا على الأوراق في شكل علامات ورموز. وهذا التراث لن يمحى أو يُنسى بأي حال، بل سوف يظل باقيًا ومتعافيًا. والجدير بالملاحظة هنا أن أي كاتب معاصر عندما يتحدث عن كتاب من تأليفه بحروف لاتينية فإنه يبدي نفس الأفكار التي عبر عنها هذا الكاتب الهندي من حيث الحفاظ على المعلومات ونقلها إلى الأجيال، من قبيل مقولة لأحد الدارسين يقول فيها: "إن غايتنا هي

الحيلولة دون اندثار ما نسجل أو ذهابه في بحور النسيان-وعليه فإننا اليوم نعاود البحث ونجهز لتقديمه في شكل كتاب.(2)

يتبينُ لنا من هذا أنه عندما نتناول قضية الكتابة لشعب من الشعوب، فإنه لا ينبغي علينا أن نصب الاهتمام على صلة الكتابة باللغة، وإنما من منطلق أن هذه الكتابة إن ما هي إلا مجرد وسيلة لغاية أهم وأبقى، هي حفظ التراث ونقل المعلومات إلى الأجيال المتعاقبة، وهذا هو الحال في موضوع كتابة هنود ناهواتل.

والعامل الثاني الذي جعل معلوماتنا عن كتابة ناهواتل محدودة للغاية هو ما أصاب هذه الكتابة من ضياع؛ إما عن طريق التخريب المتعمد، أو بسبب الصمت المتعمد أيضًا، أو لأن هذه الكتابة قد جارت عليها بعض الأيدي بالتبديل والتعديل.

ولقد جاء الخراب بفعل ألسنة النار التي أشعلها الكهنة الإسبان في هذه الوثائق التي رأوا فيها "شيئاً من فعل الشيطان". وليتهم توقفوا عند هذا الحد المأساوي، بل إنهم بعد هذا التخريب للسجلات المكتوبة راحوا يزيفون مخطوطات جديدة يصكون عليها ما قد يعينهم في إيهام الهنود الحمر وجذبهم إلى حظيرة إرسالياتهم وعملهم التبشيري بقصد كثلكة هؤلاء الناس. كذلك عمد هؤلاء الإرساليون إلى الصمت تمامًا عن الإشارة إلى المخطوطات القديمة للهنود الحمر، كما يعترف بذلك الراهب الفرنسيسكاني "برناردينو دي ساهاجون" (الذي عمل مع الهنود لإنتاج خطية فلورنسا عن حضارة الأزتك). كذلك عمدت المدارس الإرسالية إلى تعمية كل ما يتصل بالتراث القديم والتعتيم عليه، وذلك بإحلال الحروف اللاتينية محل الكتابة الهندية، وذلك تحت مظلة الهيمنة الإسبانية وسطوتها الجبارة.



شكل (1) المزولة (الساعة الشمسية): المتحف الوطني للأنثروبولوجيا. المكسيك.



شكل (2) مخطوطة telleriano remensis رقم 385، ورقة 31 المكتبة الوطنية. باريس

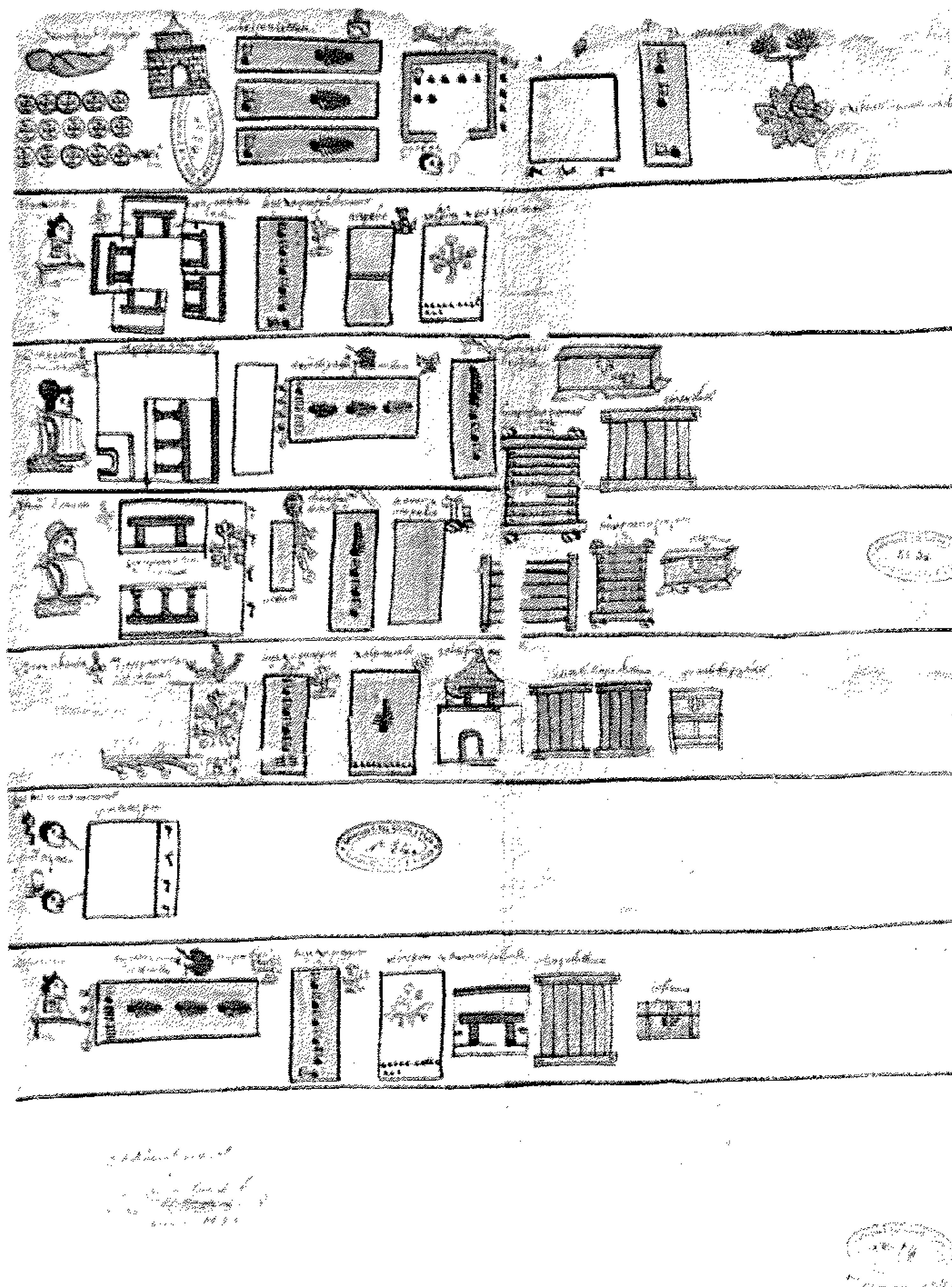
وللإنصاف ينبغي الاعتراف بأن المجتمع المدني الإسباني في أمريكا الوسطى كان أقل ضراوة من رجال الإكليروس الإسبان، فلقد كانت المحاكم لا تمانع في الأخذ بمحتوى الوثائق المكتوبة باللغة المحلية للهنود وقبول حجيتها.

وتكشف الإحصائيات عن قسوة البطش الإسباني بتراث جماعة الأزتك: فلقد كان هناك حوالي ثلاثمائة وثيقة مصورة في حالة شتات بين مكتبات العالم، ولم يبق منها سوى خمس أو ست ما تبقى هي التي أفلتت من المحرقة الإسبانية (autodafé)، وأما الباقي فقد تم إنتاجه في أعقاب الغزو الإسباني. غير أن وثائق أخرى قد اكتشفت مؤخرًا، وهي من بين المقتنيات الخاصة لبعض الأهالي الذين حافظوا عليها بالظفر والناب لأنها تحمل بين دفتيها ذكريات تراثهم القديم.

كذلك هناك بعض المنحوتات (شكل 1) والرسوم الجدارية، والخزفيات والصنائع اليدوية من الريش وغيرها. ومع أن جماعة الأزتك كانت تفضل الكتابة على الورق المصنع محلياً أو الوارد من البلدان الأوربية، أو على خامات من مشتقات القطن، أو على الرق من جلود الحيوانات، إلا أنهم قد سجلوا كتابتهم أيضًا على العديد من الوسائط الأخرى التي وجدوها مناسبة لخط تراثهم عليها.



شكل (3) مصفوفة Huexotzinco –رقم 387، ورقة 780 ق.م المكتبة الوطنية. باريس

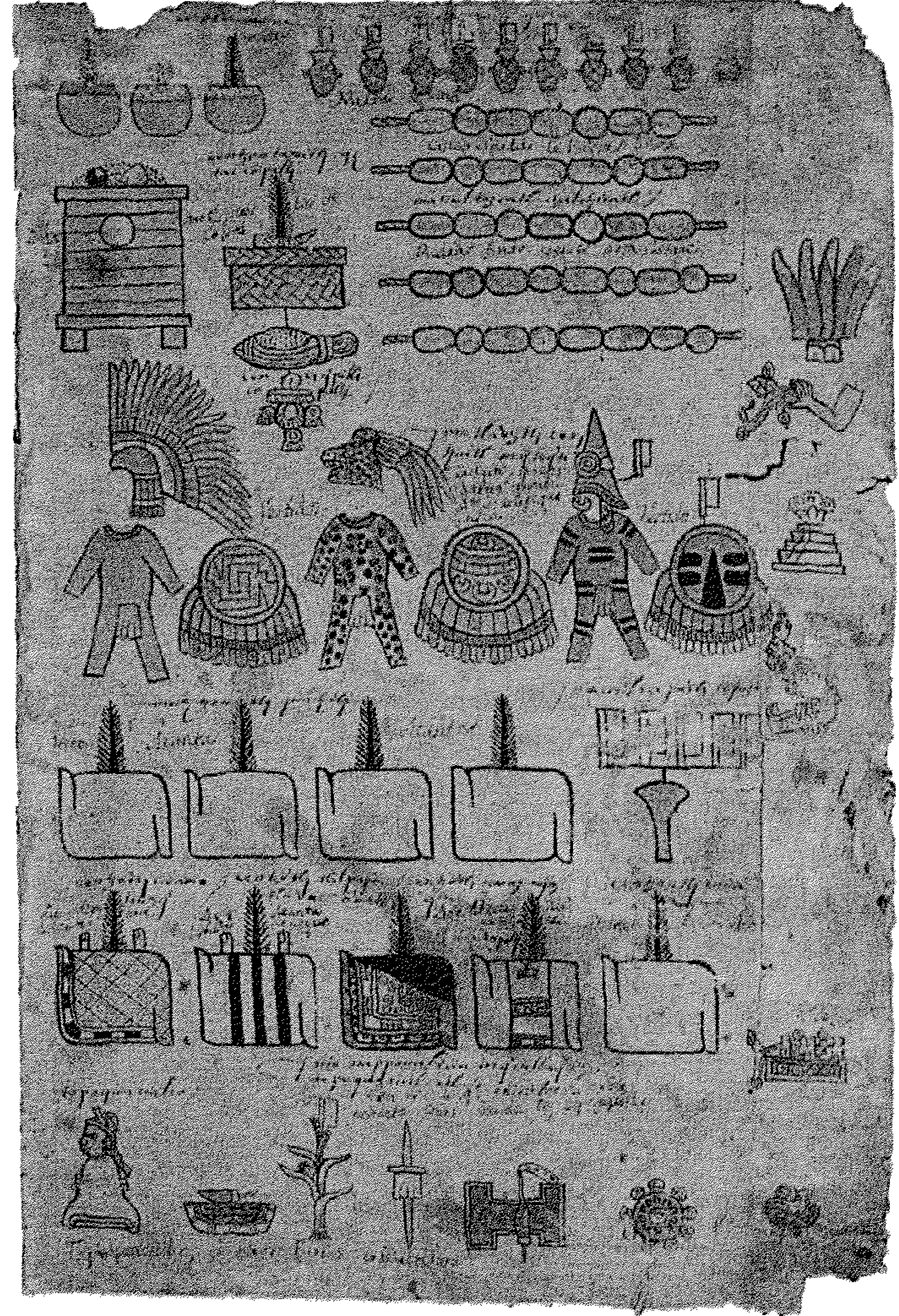


شكل (4) خطة لإحدى الضياع. رقم 34، المكتبة الوطنية. باريس.

مواضيع الكتابة

يمكن تقسيم المخطوطات التي لازالت باقية من حيث المواضيع التي كانت تشغل هموم الهنود الحمر في ناهوا، إلى ردود أفعالهم المباشرة وغير المباشرة تجاه سياسات الإسبان القمعية في تحريم الكتابة باللغة المحلية وفي الضغوط الأخرى التي مارسوها عليهم. وتمثل المخطوطات ذات الطابع القانوني أو التجاري (أشكال 5، 4، 3) قرابة 40% من هذه الوثائق. أما الوثائق المتعلقة بالأحداث التاريخية والسياسية (أشكال 2، 8) فتمثل نسبة 34%، في حين تمثل الكتابات الحديثة (شكل 6) نسبة 12%. كذلك توجد وثيقتان تدوران حول مسائل علمية، وهما "مخطوطة باديانو" (المكسيك)، و"مخطوطة فلورنسا" (شكل 7). أما الوثائق التي ترجع إلى الفترة السابقة لمجئ الإسباني الجبار كورتينر، فهي ذات طابع ديني خالص. وعلى هذا فإن ما حدث من شتات لهذه الوثائق في أعقاب الغزو الإسباني (بما في ذلك هنود ناهوا)، وكذا ندرة هذه الوثائق (حوالي 5 أو 6 وثائق منها خمس لجماعة بورجيا) بعد الغزو، يجعل مهمة الكشف عن طرائق كتابة الأهلين أمرًا صعبًا للغاية. ومن هنا فإن اللجوء إلى ما كتبه مثقفو الأزتك في هذا الأمر قد يلقى لنا ببصيص من النور على هذا الغموض. يقول ألفا إكستليلكسوكيتل (Alva Ixtilxcohitl) الآتي:

> لقد درج قومُنا على أن يوكلوا إلى أفراد متخصصين كل موضوع على حدة: فالبعض كانوا من كتاب الحوليات لتسجيل الأحداث على مدار العام باليوم والشهر والساعة، في حين أن آخرين كانوا يسجلون أنساب الملوك والسادة والنبلاء بإدخال تواريخ ميلادهم وإسقاط تواريخ أخرى. ويقوم فريق ثالث بوضع ترسيم للحدود لبعض المعالم في المدن والأقاليم والقرى ومواقع أخرى، وأيضًا بتسجيل توزيع الأراضي بين الملاك؛ في حين أن آخرين انكبوا على المسائل القانونية والطقوس والاحتفالات الوثنية، وكذا



شكل (5) مصفوفة Tributos – خطيات 35-52، ورقة 9ر، Tepequacuilo.المكتبة الوطنية للأنثروبولوجيا والتاريخ. المكسيك.

أحوال الكهان في المعابد والأصنام والمعتقدات، وأعياد آلهتهم الزائفة، والتقاويم وأخيرًا كان هناك نفر من الفلاسفة والحكماء لتسجيل رؤاهم حول قضايا المعرفة، جديدها وقديمها على حد سواء.(4)

ومن هذا التطابق الكبير يتضح لنا أن المواضيع التي تناولها الأهلون في كتاباتهم تحت الحكم الإسباني كانت تقريبًا هي نفس المواضيع التي كان يتناولها الهنود القدامى.

التصاوير التي تؤلف مادة الكتابة

تندرج هذه التصاوير تحت ثلاث فصائل: الأولى تصوير لشخوص آدمية وللآلهة إما بشكل كامل أو جزئي؛ ثم تصوير بالرموز والنقوش ثم تصوير زخرفي أو تسجيلي يربط بين النوعين الأول والثاني. أما الشخوص والعناصر التي تتألف منها النقوش فهي جميعًا مستقاة من التراث المتواتر عبر الأجيال.

النقوش المصورة

النقوش المصورة(5) هي وحدات زخرفية يمكن تبين تفاصيلها بفضل الفراغات التي تحيط بها. ويمكن تمييزها من واقع الشخوص التي ليست بالضرورة صورًا واقعية (أي بخلاف تصوير الأشخاص من منظور تشريحي)، وتنقسم هذه الصور المنقوشة إلى خمسة أنواع :

1) أسماء الناس (anthroponymes) ولها سمتان: أنها أولاً تركز على الجزء العلوي من الهيكل البشري أو الإلهي. (من قبيل: لباس الرأس، وأدوات تثبيت العباءة على الجسم، والأذرع). وثانيًا أنها أصغر حجمًا من صور أخرى ذات صلة بالموضوع قيد التسجيل. ويندرج تحت هذه الشريحة، أسماء الأفراد، والجماعات، والمحليات، وأسماء الوظائف.

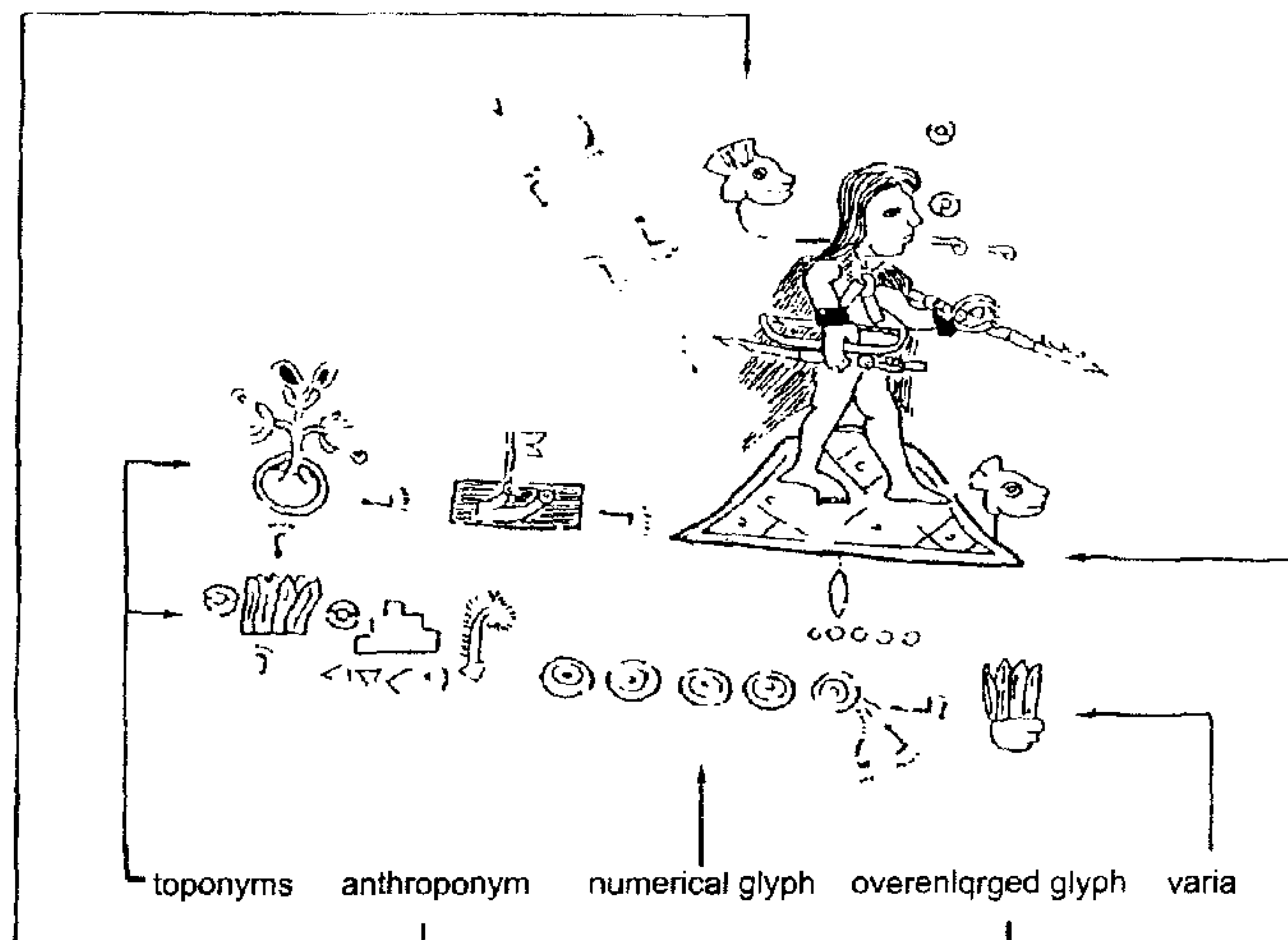
2) أسماء المواقع الجغرافية (Toponymes): وهي أكبر حجمًا من سابقتها، وتصور مستقلة بدون رابطة تجمع بينها وبين سياق المخطوطة العام. وأحيانًا توصل بالجزء السفلي لأحد الأشخاص المصورين (عن طريق الساق أو القدم أو المقعد الذي يستوي عليه الشخص).

3) الصور الكبرى: وهي ذات أبعاد أكثر رحابة لأنها تمثل عمق الخلفية الجغرافية للمكان؛ من قبيل تصوير للبحيرات والجبال التي نجدها في أغلب اللوحات في مخطوطة"إكزولوتل" (Codex Xolotl).

4) صور للدلالة على الأرقام الحسابية وأرقام حساب الوقت والحسابات الضريبية وحساب القياسات.

5) صور متنوعة (Varias): وهي لا تندرج تحت أيٍ من الشرائح الأربع السابقة.

ولكي تتم القراءة الصحيحة لهذه النقوش يتحتم التعرف على الفصيل الذي تنتمي إليه هذه النقوش. وهذا يمكننا من فهم استراتيجية الكتبة



رسم بياني (1) لوحة رقم (010)1 من (مخطوطة إكزولوتل).

المصورين tlacuiloque في حرصهم الشديد على الاقتصاد في مساحة الخامة التي ينقشون عليها مادتهم.

وتتألف غالبية التصاوير من مجموعة من العناصر؛ بعضها صغير جدًا يتسم بخواص مشتركة مع التصاوير الأخرى أو أجزاء منها، خاصة في الألوان.

وهذه العناصر هي التي تترجم الصورة إلى صوت لغوي في جميع الوحدات على تباينها. وقد ترد هذه الوحدات في شكل مقاطع، أو جذور، أو كلمات. ثم تأتي بعد ذلك عملية لصق هذه التصاوير بمادة الغراء لتسهيل مهمة القراءة.

وتتوقف القراءة الصحيحة على التحليل الدقيق للتصاوير؛ لأن العناصر المتعددة تحتوي على تباينات دقيقة يمكن من خلال متابعتها أن تميز الواحدة عن الأخرى. ويبين (جدول 1) العديد من العناصر، وهي جميعًا تستخدم الشكل الحلزوني في رسومها.

وهذه العناصر تتسم بالمرونة بحيث يمكن تطويعها لتنسحب على السياقات التي تستخدم فيها. وعلى هذا فإن عنصر "الحجر الثمين" (شالشيهويتل chalchilhuitl) (جدول 2) قد يتخذ أشكالاً متنوعة، وذلك وفق طريقة الاستخدام من جانب الكتبة المصورين. وفي أغلب الحالات، فإن هذه العناصر تؤدي إلى مخرج صوت واحد، ولكن هنالك بعض الحالات التي تُنتج العديد من الأصوات؛ مثل ما نجده في عنصر "السهم" *(mitl)* على سبيل المثال (جداول 3، 4). وهذا العنصر يمكن استخدامه لترجمة الصورة إلى عشرة ضروب من الأصوات، وذلك وفق الطريقة التي يصور بها السهم في كل مرة من المرات العشر (حسب رسم السهم؛ إن جزئيًا أو كليًا، أفقيًا أو رأسيًا، بزاوية أو خلاف ذلك)، وأيضًا وفق الطريقة التي تصل هذا السهم بعناصر أخرى في التصوير.

وفي أكثر من 75% من الحالات، يُمثلُ الصوت بعنصر منفرد، ولكن بعض الأصوات يمكن تمثيلها بعدة عناصر مجتمعة.

وأخيرًا، فإنه في بعض الحالات النادرة نصادف عناصر متشابكة بقصد توضيح صوت بعينه مغاير عن ذاك الذي يصدر من أي من هذه المكونات على حدة، والمثال على هذا ما نلاحظه في تصوير"السهم" و"القوس". *(Chichimecati tlahuitoli)* "شيشيميكاتي تلاهيتولي"؛ ذلك لأن أياً من هذين العنصرين منفردًا لا يخرج صوت "شيشيميكاتي"، وإنما يتأتى هذا –صوتيًا– فقط عند ضم العنصرين معًا (السهم + القوس).

الشخوص الآدمية وتصوير الآلهة

لا يشك أحد في حقيقة أن الصور المنقوشة التي تؤدي عناصرها أصواتًا بعينها هي كتابة قابلة للقراءة، ولكن الأمر يختلف بالنسبة لرسوم الأشخاص والصور المتصلة بها، ولذا فإن الدارسين قد خرجوا علينا بوجهتي نظر في هذه المسألة. ويميل أغلب الدارسين إلى الاعتقاد بأن الشخوص غير قابلة للقراءة صوتيًا، وإن كان من الممكن استشراف هويتها بالتأويل فقط؛ في حين أن البعض الآخر من الباحثين يعتقدون أن هذه الشخوص تتألف من عناصر شبيهة بالعناصر التي نراها في

جدول رقم (1)

				العناصر
cuecuenoti	*zozoma*	*tlatoa*	*popoca*	الأسماء
cuecueno	*zozo*	*nahua*	*popoca*	الصوت

جدول رقم (2)– عنصر الحجر الكريم (شالشيلهوتيل)

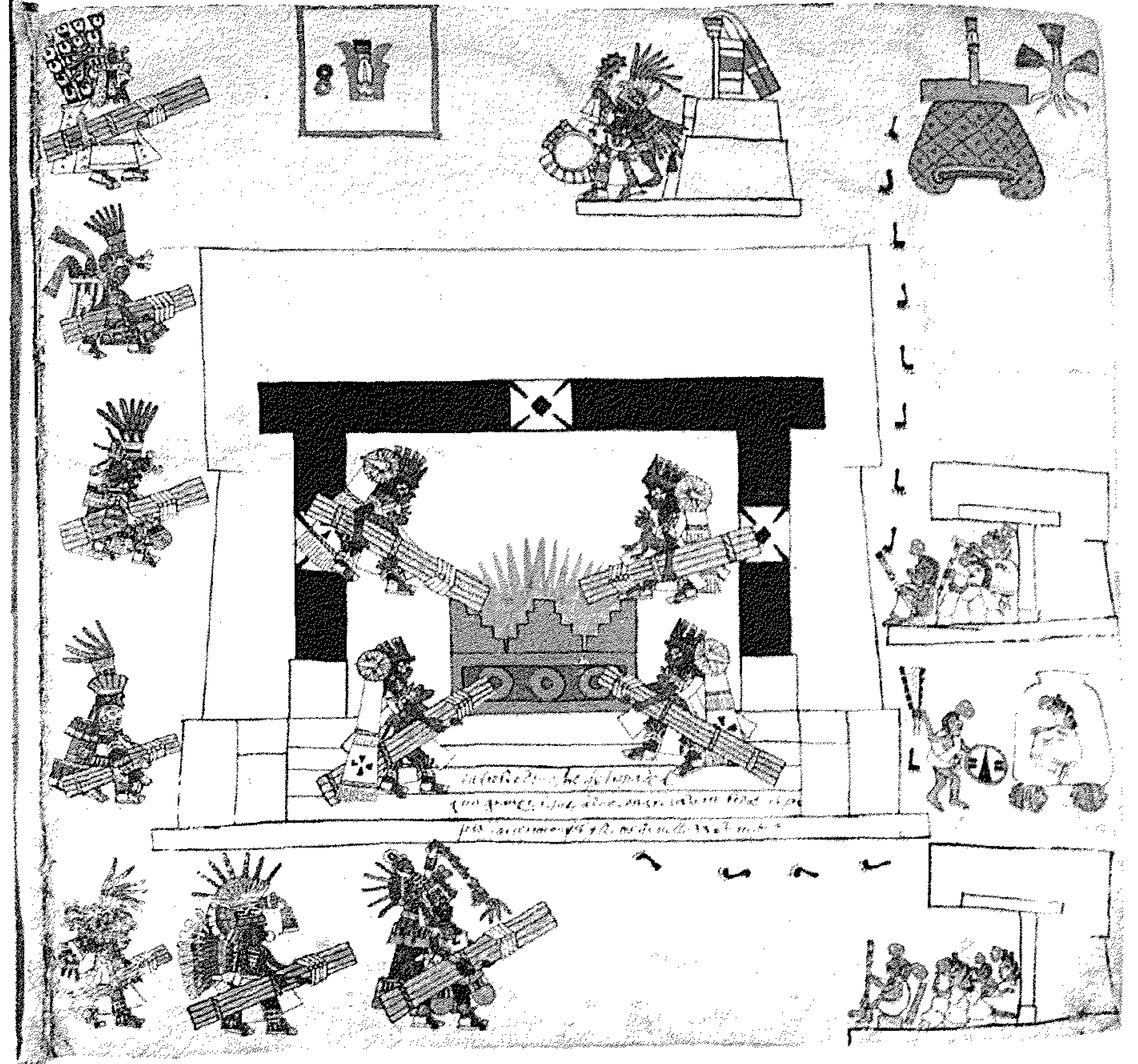
Codex Magliabechiano. pl. 29.	*Codex Telleriano-Remensis. f. 12v.*	*Codex Mendowa. f. 3v.*

جدول رقم (3) عنصر السهم (ميتل)

X.050.G.23	X.040.G13	X.030.E.15	X.020.D.58	X.070.D.26	Ref.
					الرمز
totomihuatzin	*mamalhuawco*	*chichimecatl*	*tenancacaltwin*	*acamapichtli*	القراءة
mi	***mamalhuaz***	***chichimecatl***	***cacal***	***aca***	الصوت

جدول رقم (4) عنصر السهم (ميتل)

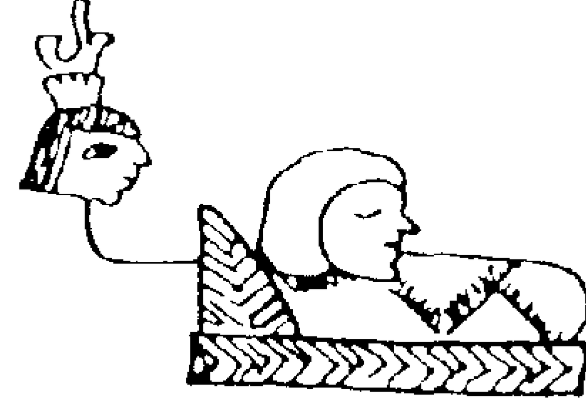
X.101.F.17	X.100.D.28	X.050.A.59	X.010.I.03	X.050.H.29	Ref.
					الرمز
tlacochcalco	*tencoyomitzin*	*tenanmincatzin*	*mitl*	*temictzin*	القراءة
tlacoch	***ten***	***min***	***mitl***	***mic***	الصوت



شكل (6) مخطوطة Borbonicus ورقة 34، مكتبة الجمعية الوطنية، باريس

الصور الأخرى المنقوشة، وعليه فإنها تصبح بدورها قابلة للقراءة. وتمثل هذه الرؤية الثانية نظرية جديدة تمامًا، وهي من معطيات العالم جواكين جالارزا. وطبقًا للمجموعة الأولى من الدارسين، فإن الشخوص المصورة مستقلة تمامًا ويستحيل ترجمتها إلى أية لغة؛ في حين أن المجموعة الثانية من العلماء ترى أن هناك صلة بين هذه الشخوص المرسومة وبين اللغة. وحقيقة الأمر أنه ليس ثَّمةَ بحوث كافية لفض هذه الإشكالية، كما أنه من الصعب أيضًا التسليم بكل ما ذهب إليه العالم جالارزا. ولكن يمكن أيضًا أن نتساءل عن مدى مصداقية ما ذهب إليه الفريق الأول من الباحثين.

وتمدنا مخطوطة "إكزولوتل" بأمثلة عديدة يتضح منها كيف أن العناصر المكونة لرسوم الشخوص يمكن أيضًا ترجمتها بنفس الطريقة التي نقرأ بها الصور المنقوشة. ذلك أن –على سبيل المثال– اسم العلم "كواكواو هيتنراهواك" (Cuacuauhpitzahuac) يمكن كتابته إما في صورة منقوشة مستقلة بزخرف مرتبط بها، أو بصورة منقوشة ترتبط بشكل أو مظهر أحد الشخوص. ويعني ذلك أن الشخوص أيضًا لها نفس القيمة الكتابية التي للصور المنقوشة، وأن المطلوب هو "استنطاق" العناصر المكونة لها لكي تكشف لنا عن الصوت الذي تمثله.

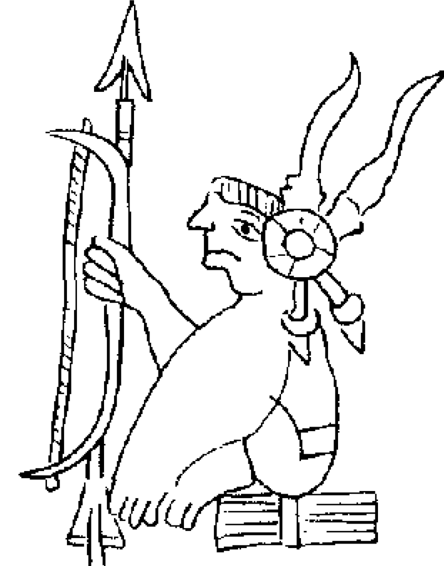


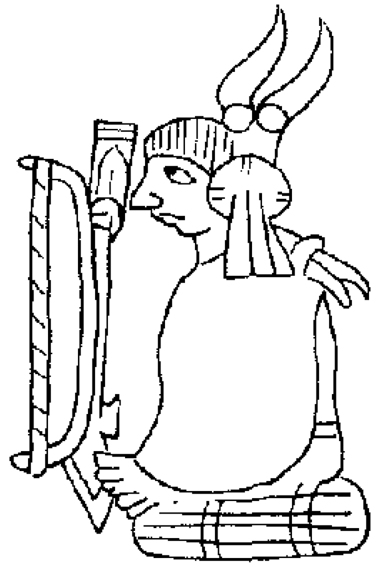
مخطط 3. X.060. F.34: Cuacuauhpitzahuac



مخطط 2. X.050. G.38: Cuacuauhpitzahuac

وتحوي مخطوطة *"Matrienses"* أيضًا أمثلة توضح الصلة الوثيقة في كتابة ناهواتل بين العناصر المؤلفة مجتمعة صور الشخوص المقصود ترجمتها صوتياً. وتشمل هذه المخطوطات قوائم كثيرة للحكام، مُتضمنة نسب أسرتين تحديدًا؛ وهما أسرة "شيشيميكا" (Chichimeca)، وأسرة "أكولهوا شيشيميكا" (*Acolhuachivhinecq*) وتتميز كل قائمة عن الأخرى زخرفيًا، إذ إن واحدة منهما تصور الحكام وقد وضع أمامهم قوسٌ وسهم مما يجعل قراءة العنصرين صوتيًا معًا ليعطينا نطق "شيشيميكتل" (*chichinecatl*) في حين أن الحاكم في القاعة الثانية يصور مادًا ذراعه في وضع تشريحي صحيح وهو يمسك بالقوس والسهم، لتفعيل نطق مغاير عن الحالة الأولى.





مخطط 4. Còdices Matritenses, f. 52r: chichimecatl (titre), f. 53r: acolhuachichimecal (titre)

وهذه الجزئية الصغيرة لها مغزى مهم في الصوتيات، فالمعروف أن الصوت الملازم لعنصر "اليد" (ماتيل matil) و"الذراع" معًا هو صوت "أكول" وهو وارد هنا في اللوحة كملحقة إضافة لينطق "هوا"(hua) في حين أن القوس والسهم معًا يؤلفان صوت "شيشيميكتل"، وبهذا تصبح قراءة الاسم في كليته كالآتي: "أكول – هوا – شيشيميكتل" (acol-hua-chichimecatl)، وهو اللقب الذي يتحلى به هذا الشخص المرسوم.

وهذا مجرد واحد من أمثلة عديدة، ولكنه لا يكفي وحده للتدليل على سائر العناصر الأخرى لأعضاء جسم الإنسان، كي تقرأ بنفس الطريقة، مثلما نقرأ الصور المنقوشة. ومع هذا فإن هذا المثال يبين أن جميع الصور في المخطوطة ينبغي أن تحلل بنفس هذا النهج السابق، أي بالبحث أولاً عن عناصر الصورة المحددة، ثم محاولة بناء الصلة التي يمكن أن يكون لها صوت قائم في لغة حديث أهل ناهواتل.

الروابط

إن كثيرًا من الروابط المنقوشة قد وضعت للربط بين مكونين رئيسيين بين النقوش، والشخوص، إنها تربط النقوش بعضها ببعض، وتربط الشخوص بعضها ببعض، أو بمعنى آخر تربط أحد الشخصيات بالآخر. وهذه الروابط يمكن أن تتخذ أشكالًا كثيرة، فقد نجد خطوطًا بسيطة، أو أخرى منقطة، وقد نجد آثار مرور، أو نجد مسارًا ما، أو حتى روابط بألوان مختلفة... إلخ

ويمكن قراءة هذه الروابط، مع الأخذ في الاعتبار أن استخدامها على نطاق واسع يعد إشارة إلى التطور الذي مرت به مراحل الكتابة، لتشمل مختلف الاتجاهات في الخامة التي يتم عليها النقش (من يمين أو يسار أو أعلى أو أسفل)، وأيضًا للاتجاهات ثلاثية الأبعاد.

وعلى خلاف كتاباتنا الحديثة، فإن كتابة أهل ناهواتل لم يكن لها مساق خطي، بل إن عناصرها تنساب في حرية على مساحة خامة النقش. وعليه فإنها تحتاج إلى استخدام الروابط لإخراج بنية متكاملة، وللدلالة أيضًا على النظام الذي يفضله الكاتب لتوصيل رسالته مقروءة ومفهومة.

أما الروابط التشكيلية فهي جزء مكمل لهذه المنظومة، وهي تعبر عن السبيل الذي يأتي عليه ترتيب التصاوير في صلاتها الواحدة بالأخرى. وهذا النهج هو الذي يؤدي إلى إخراج وحدات زخرفية، ومجموعات من الصور المنقوشة وأشكال للبشر والآلهة، لكي تتكامل بذلك حبكة قصة كاملة من خلال هذه المجاميع.

وتوحي قراءة نصوص ناهواتل (وهذه مجرد فرضية تحتاج إلى محك الاختبار) أنه بالإضافة إلى العلاقة الصارمة بين مجموعات من العناصر (نقوش أو أشكال) وبين وحدة بعينها من لغة أهل ناهواتل، فإنه توجد علاقات أخرى أكثر مرونة، لتوصيل دلالات خاصة بالمعنى المقصود. ويبدو أن كتابة جماعة الأزتك كانت تنحو أحيانًا نحو التلاعب بهاتين المجموعتين للأصوات والمعاني في تزامن بقصد تحقيق وظيفة التواصل في النص. ولا تستخدم رموز الأصوات إلا عند الضرورة، وفيما عدا ذلك يُترك للقارئ مساحة واسعة من الحرية في تأويلاته الخاصة. ولا تعني هذه الحرية أن العلامات طيعة للقارئ وفق هواه، وإنما المقصود أن بنية المخطوطة تسمح لأكثر من قراءة واحدة من حيث الشكل، ولكن المضمون يبقى واحدًا في جميع الأحوال.

وفيما يلي مثال من قصاصة للوحة (6) من مخطوط "إكزولوتل" (Xolotl)، التي يمكن قراءتها كالتالي :

Nican ipqn in motlahtocatlalli *in* **tlacatl** ***in itoca*** **Ixtlilxochi***tzin* ***Ome Tochtli, tlatoani.*** *yc* motlallico *in* **petlapan** *in* **icpalpan**. *Auh inin* **Ixtlilxochi***tzin in* quimovicuqti ***itoca*** **Matlqlcihua***tzin. Auh* **omentin** *in quincauhiq* **ipihuan,** ***inic ce itoca Newahualcoyo****tzin* **Acolmiz***tzin,* ***inic ome cihuatl itoca Tozquen****tzin.*

[كلمات بحروف زاهية (كلمات بحروف باهتة) – كلمات بحروف مائلة





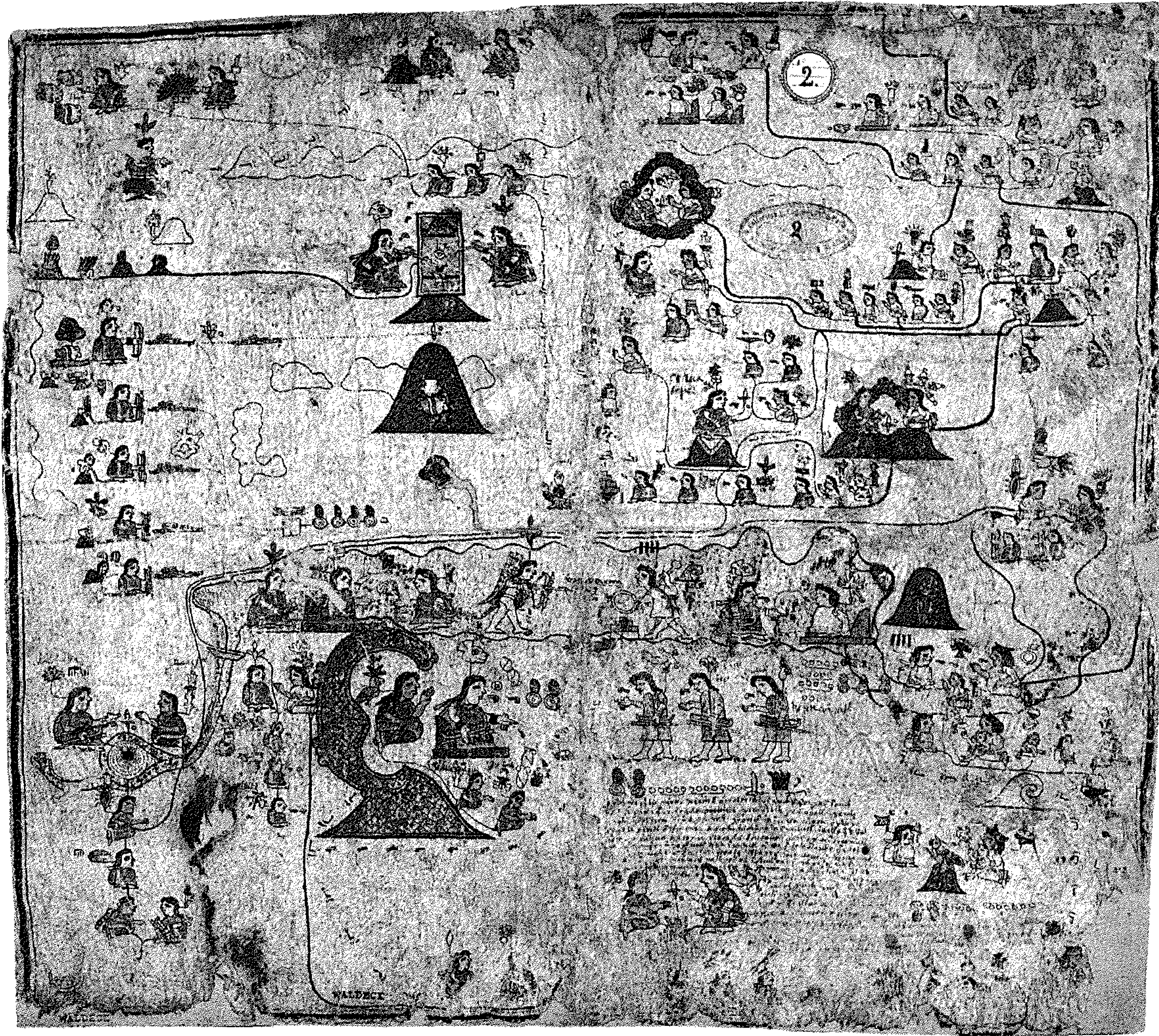


شكل (7) مخطوطة فلورنسا (الطبية) Ms,Med, Pqlqt; 220. C.214V, المكتبة الطبية، لورينزيان، فلورنسا

(كلمات بحروف زاهية ومائلة معًا) – كلمات تحتها خط].

إن الكلمات بالخط الزاهي تدل على النطق المنفرد الواضح، أما الكلمات بالحروف المائلة فتعني أصواتًا متضمنة؛ والكلمات المؤلفة من جزء زاهٍ وآخر مائل تعني أصواتًا مرتبطة بالرموز الزخرفية، أما الكلمات التي تحتها خط فتعني أصواتًا متعددة تشير إليها أيضًا بعض الرموز الزخرفية. وعلى هذا تكون إحدى القراءات لهذا النص الذي بين أيدينا على الوجه التالي :

> وفي ذلك الوقت تمَّ تنصيب الرجل المُسمى إكستليلكوشيتزين توكتي حاكمًا ثم جاء ليجلس على الحصير، على المقعد (ليمارس الحكم)· وهذا الرجل إكستليلكوشيتزين توكيتي

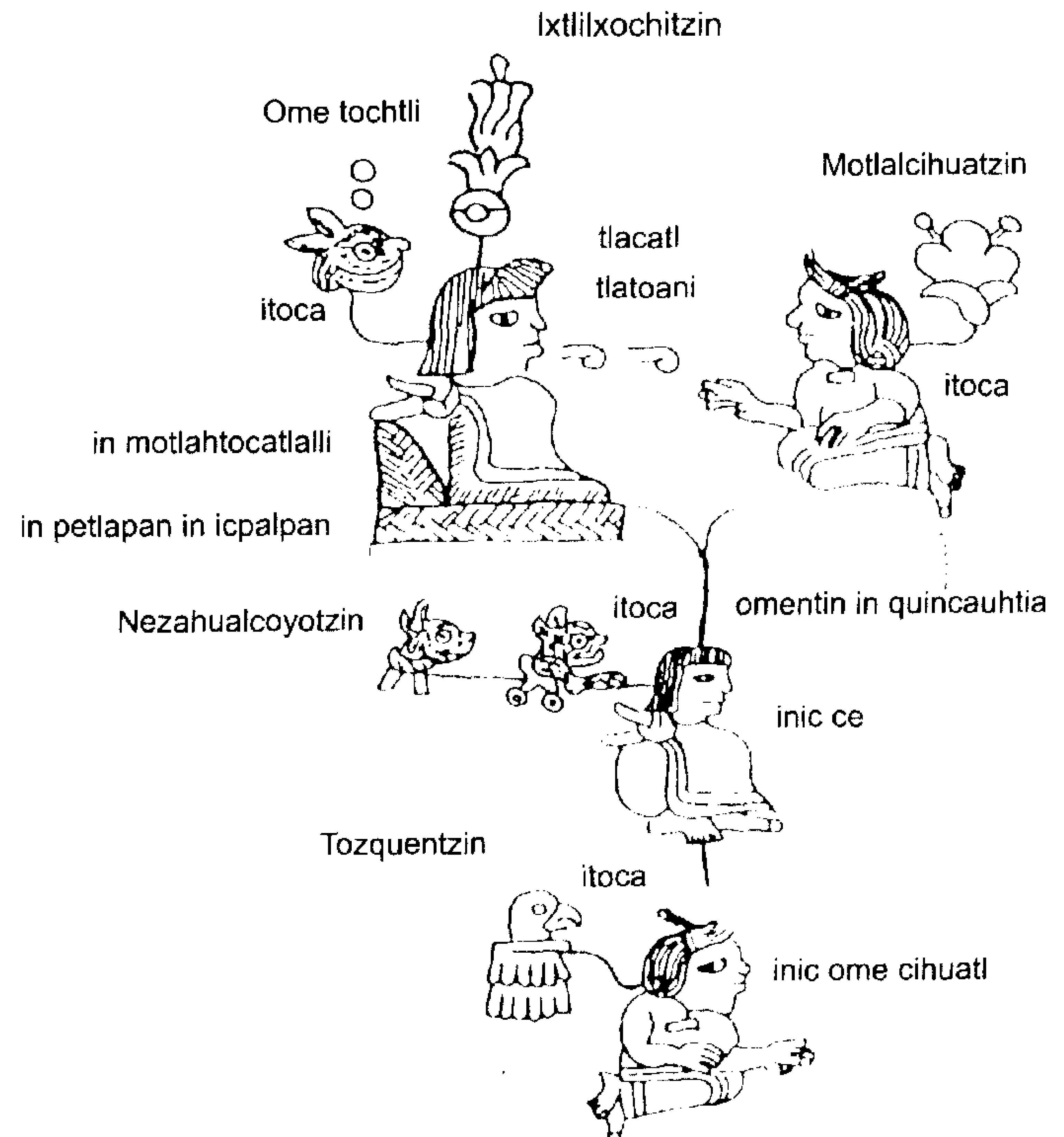


شكل (9) مخطوطة "إكزولوتل"، No:1-15, المكتبة الوطنية، باريس

إتخذ له زوجه اسمها ماتلالسيهواتزين. وقد أنجبا طفلين الأول كان اسمه نيزاهيوالكويتزن أكولميزتزين، والثاني كان امرأة واسمها توزكوينتزين".

هذه القراءة تعد واحدة من القراءات المتعددة التي يسمح بها هذا النص؛ ذلك لأن القصد من وراء هذا النص أصلاً كان تسجيل وتوصيل المحتوى، وليس اللغة في حد ذاتها (من حيث البنية اللغوية وموقع الكلمات). ولذا فإن هناك قراءة أخرى للنص نفسه وللأشكال الواردة فيه على النحو التالي :

> نيزاهيوالكويوتزن أكولينرتزين كانا أول طفلين للحاكم المسمى إكستليلكوشيتزين أومي توكتلي الذي كان قد تزوج من امرأة اسمها ماتالشيواتزين· أخته الصغرى كانت تدعى توزكوينتزين".



رسم بياني (5) اللوحة رقم 6 من مخطوطة "إكزولوتل": تفاصيل نطق الأسماء

ملاحظات

1. L'élaboration de ce texte doit beaucoup á des épistolaires animés que j'ai pu avoir avec Michel Launey (Université de Paris IV) et Ma. Del Carmen Herrera M. (DL-IHAH).

2. *ynin altepenenonotzaliztlahtolli yhuan tlahtocatlaca-mecayonenonotzaliztlahtolli, in tliltica tlapaltica yacuilliuhtoc amapan, ayc polihuiz, ayc ylcahuiz, mochipa pieloz et Auh ynic amo polihuiz yn, ynic oc ceppa, ye no nehuatln axcan nicneltilia, nicyancuilia, niccenteamoxtlaia. Traduction faite á partir de Rubén Romero Galván, 1983, Octava Relación, Obra histórica de Domingo Francisco de San Antón Muñon Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Introducción, estudio paleografía, versión castellana y notas de José Rubén Romero Galván, México, UNAM, Instituto de Investigaciónes Históricas, Serie de Cultura Nahuatl, Fuentes: 8,201 p., p. 102 et 175-177, et Jacqueline de Durand-Forest, 1987, L'Histoire de la vallée de México selon Chimalphin Cuauhtlehuanitzin (du XIe au XVIe siècle),* Paris, L'Harmattan, t. 1: 667 p., t. 2: 271 p., p. 119.

3. John B. Glass, 1975 " A survey of Native Middle American Pictorial Manuscripts", *dans Handbook of Middle American Indians,* vol. 14 Austin, University of Texas Press, p. 3-80, p. 39. Les codex appartiennent á México et au Distrito Federal ainsi qu'aux états actuels de Guerrero, Hidalgo, Morelos, Puebla, Tlaxcala et Vera-Cruz. Ont été ajoutés les codex du groupe Borgia. Ce faisant quelques documents écrits en une autre langue que le nahuatl ont vraisemblablement été introduits.

4. *" tenían para cada género sus escritos, unos que trataban de los anales poniendo por su orden las cosas que acaecían en cada un año, con día, mes y hora. Otros tenían a su cargo las genealogías y descendencias de los reyes y señores y personas de linaje, asentando por cuenta y razón los que nacían y borraban los que morían, con la misma cuenta. Unos tenían cuidado de las pinturas de los términos, limites y mojoneras de las ciudades, provincias, pueblos y lugares, y de las suertes y repartimientos de las tierras, cuyas eran y a quién pertenecían. Otros, de los libros den las leyes, ritos y ceremonias que usaban en su doctrina idolatrica y de las fiestas de sus falsos dioses y ± calendarios. Y finalmente, los filósofos y sabios que tenían entre ellos, estaba a su cargo el pintar todasl las ciencias que sabían y alcanzaban." Ixtlilxochitl, Alva. 1975. Obras Historicas, Edicion por Edmundo O'Gorman,* vol. I, Mexico, UNAM, Isntituto de Investigaciones Históricas, 566 p., p. 527-528.

5. tout ce qui est dit des glyphes et de leurs éléments vient de l'étude du Codex Xolotl. Il est fort possible que certaines des caractéristiques énoncées soient spécifiques á ce document.

المراجـع

1. ANDRES, Ferdinand, MAARTEN, *Jansen, et REYES GARCÍA, Luyes El libro del Ciuacoatl, Homenaje para el año de Fuego Nuevo, libro explicativo del llamado Códice Borbónico, México. Fondo de Cultura Económica, 1991, 251 p. + fac-similé.*

2. ANDRES, Ferdinand, MAARTEN, Jansen, et REYES GARCÍA, Luis, 1993, Los templos del cielo y de la obscuridad Oráculos y Liturgia, libro explicativo del llamda Códice Borgia, México, Fondo de cultura Económica, 1993, 294 p. +fac- similé.

3. BERDAN FRANCES, F. et J. de Durand-Forst, *Matrícula de Tributos, México, Museo Nacional de Antropologia, 1980, no 35-52, 45 p. + fac- similé.*

4. DIBBLE, Charles E., *Códice Xolotl,* Prefacio por R. García Granados, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1951, 2 vol., 164 p.

5. GALARZA, Joaquín, Lienzos de Chiepetlan, México, M.A.E.F.M., 1972, 505 p.

6. GALARZA, Joaquín, *Codex Mexicains. Catalogue. Bibliothèque Nationale de Paris, Paris, Société des Américanistes, 1974, 99 p.*

7. GALARZA, Joaquín, *Estudios de escritura indigena tradicional AZTECA-NAHUATEK,* México, Archivo General de la Nacion, 1979, 164 p.

8. GALARZA, *Joaquín, Codex de Zempoala, Mexico, M.A.E.F.M., 1980, 503p.*

9. GALARZA, Joaquín, et MONOD BECQUELIN, A., *Doctrina christiana, le Pater Noster. Paris, Société d'Ethnographie, 1980, 134 p.*

10. PREM, Hanns J., *Matrícula de Huexotzino (Ms. Mex. 387 der Bibliotheque Nationale Paris), Einleitung Pedro Carrasco, Graz, Akademische Druk-u. Verlagsanstalt, 1974, 718 p.*

11. QUIÑONES KEBER, Eloise, *Codex Telleriano-Remensis, Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec* Manuscript, Introduction par E. Le Roy Ladurie, illustration par M. Besson, Austin, University of Texas Press, 1995, 365 p.

12. SAHAGUN, Fray Bernardino de, *Códice Florentino. El Manuscrito 218-200 de la colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana,* Folrence, Giunti Barbéra & Archivo General de la Nación, 1979, 3 vol., fac-similé.

13. THOUVENOT, Marc, "L'écriture nahuatl", *dans l'aventure des écritures,* Paris, Bibliothèque nationale de Francne, 1997, p. 71-81.

14. THOUVENOT, Marc," Amoxcalli, publication du Fonds mexicain de la Bibliothèque nationale de France en cédéroms", Journal de la Société des américanistes, Paris, 1998, no 84-2, p. 51-70

15. THOUVENOT, Marc, "Valeurs phoniques et unités de langues dans les glyphes des codex Xolotl et Vergara", Amérindia, Paris, 1999, no 23, p. 67-97, AEA.

16. THOUVENOT, Marc, Codex Vergara et Santa Maria Asunción: *dictionnaire des éléments constitutifs des anthroponymes et toponymes,* Cédérom (sous Presse).

17. VALLE, Perla, *Códice de Tepetlaoztoc o Códice Kingsborough,* México, El Colegio Mexiquense, 1994, 293 p. + fac-similé.

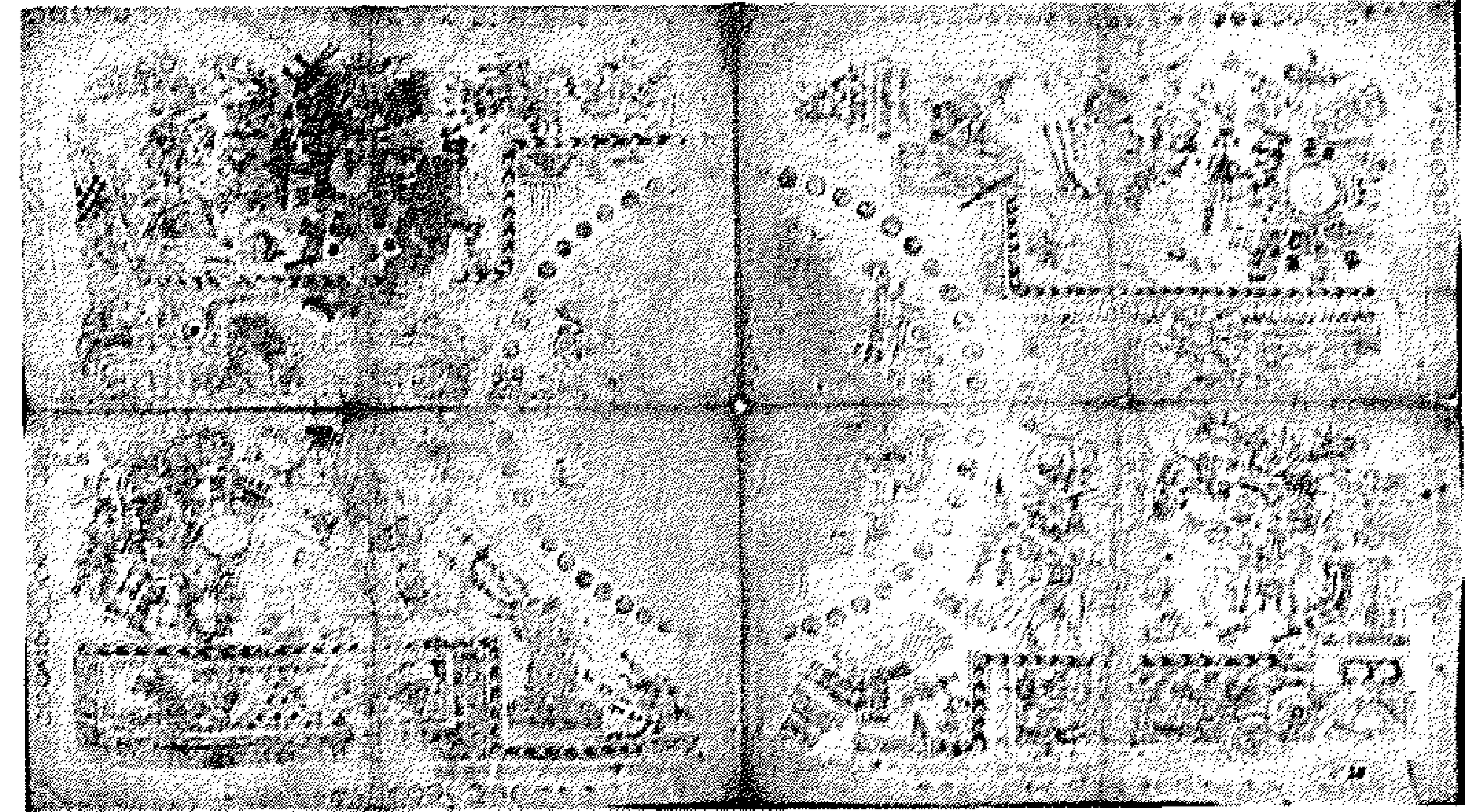
مخطوطة مكستيكية

طرح لفكرة المنظور المحلي

بقلم مارتين سيمونان

ترجمة إسحاق عبيد

أفرزت الكتابة المكستيكية، مثلها في هذا مثل بقية الكتابات في دول أمريكا الوسطى، كمًا هائلاً من الوثائق والأطروحات حول العديد من الموضوعات؛ من سلاسل الأنساب والتواريخ والجغرافيا، وتفصيلات تتصل بالنزاع حول ملكية الأراضي. ولسوء الحظ فإن هذه الوثائق المهمة قد تم تدميرها على يد الغزاة الإسبان ورجال الدين الكاثوليك الذين نظروا إلى هذه الوثائق على أنها تحمل أفكارًا مهرطقة، ولهذا فإن ما نجا من هذه الوثائق كان قليلاً للغاية، وهي الآن موزعة في مختلف البلدان الأوروبية والمكتبات الأمريكية.



شكل (1) مخطوطة أوبان، باريس، المكتبة الوطنية، قسم المخطوطات الشرقية، رقم 20

وهذا ما حدث لمخطوطة "أوبان"(Aubin) رقم 20 (شكل 1)، التي تنتمي إلى منطقة مكستيكا التي تقع غربي ولاية أواكزاكا المكسيكية، وهي محفوظة حاليًا في قسم المخطوطات الشرقية بالمكتبة الوطنية الفرنسية في باريس.

وهذه الوثيقة الأصيلة الرائعة، التي يبلغ حجمها 36X20 بوصة، منسوخة على رق من جلد الغزال المدبوغ، وتتألف من خمسة مناظر في لوحات مرتبة في صفوف متمايلة. وقد تقلبت هذه الوثيقة من يد لأخرى بين هواة المقتنيات (من أمثال: بوتيوريني، وأوبان ثم جوبل) قبل أن تصل إلى أرشيفات مكتبة باريس في 13 يناير 1898. وهذه الرحلة التي تقلبت خلالها هذه الوثيقة المهمة تعكس المصير الذي تعرضت له وثائق أخرى عديدة.

وإذا تركنا المضمون في هذه الوثيقة جانبًا، فإن طريقة إخراجها تنم عن الأصالة التي تميز الفنون في أمريكا الوسطى، كما أنها تلقي الضوء على المبادئ التي تقوم عليها هذه الفنون وفي مقدمتها مبدأ "المنظور المحلي". وهذا المنظور يرتكز على عدة أسس هي: التصور، والتركيب، والتلاقح بين أفكار عديدة في أطر المخطوطة، للخروج من العمل في جماعة في شكل "منظور" أو رؤية بعينها تجمع الأفكار كلها في إبداع تشكيلي ودلالات سيمانطيقية تشي بالمعنى المقصود.

ومن طريقة عرض المنظر السفلي الأيمن لهذه المخطوطة في نسخة ليون جاما (شكل 2)، فإن لنا أن نستبصر لب هذه المنظومة التي تتبنى على مبدأ النسخ "الحيزي"، مع الحفاظ أيضًا على ترتيب مستويات المناظر المصورة. ويأتي الترتيب هنا من خلال استخدام مستويات مختلفة من التشكيل الفني تمليها العلاقات بين المضمون والتتابع في معالجة قضايا من قبيل: الزمان، والمكان، والحروب، والدين.

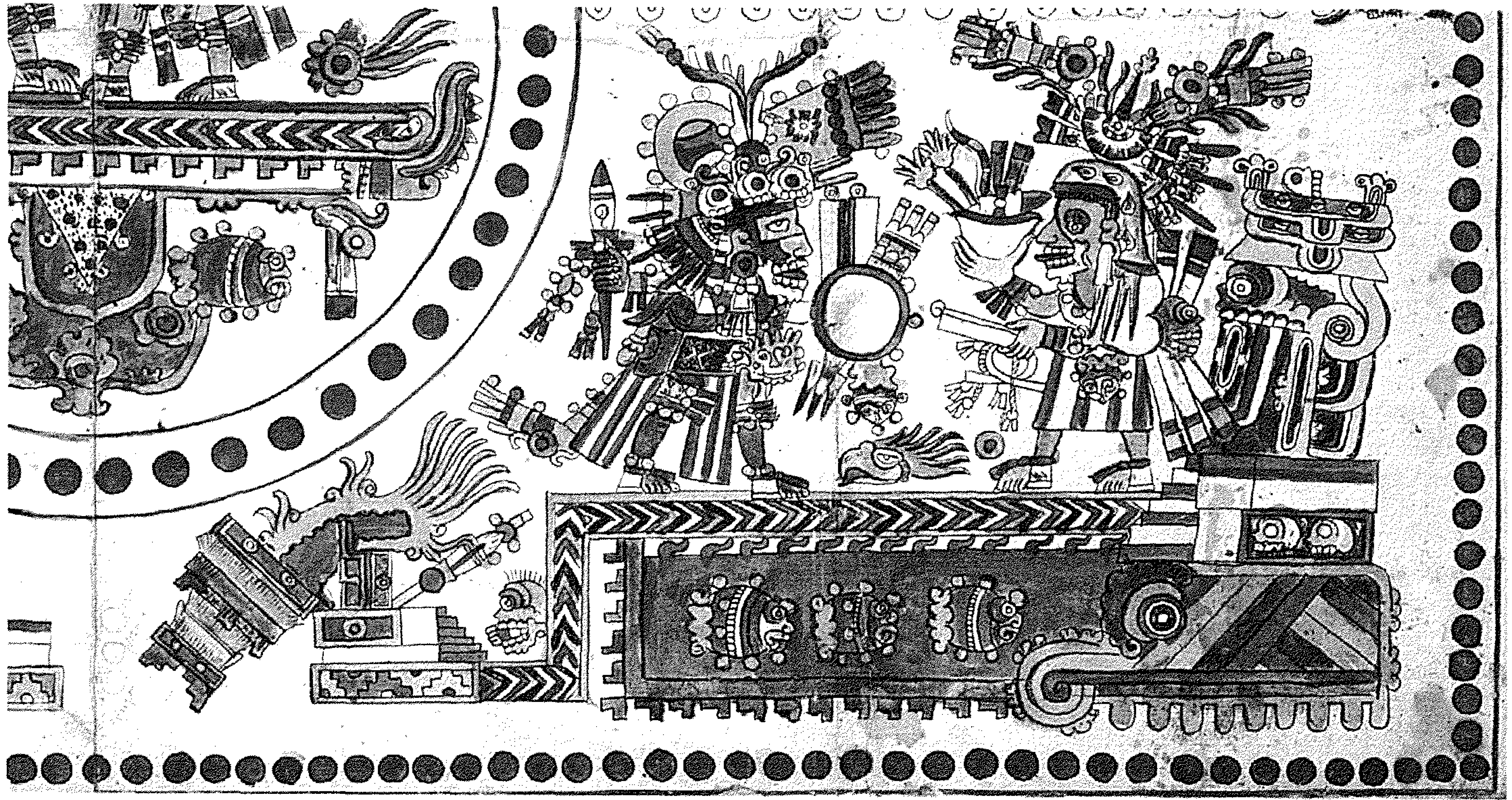
ويقسم موضوع الزمان إلى ساحتين تشكيليتين مختلفتين في توافق مع الفكرة المطروحة. وينصب القسم الأول من هاتين الساحتين على عدد الأيام لفترة مداها 52 يومًا. وهذا التتابع المطوق بخط أحمر هو الذي يحدد الإطار الزمني للمنظر، فهو يتضمن تحديدًا للتاريخ بالكامل، في مواجهة 51 من الحلقات باللون الأحمر. أما القسم الثاني فيحوي تاريخًا بعينه وسط شخوص آدمية، على مستوى أكثر بروزًا، ويظهر في هذا المنظر الرقم "واحد" مع رأس لأحد الصقور.

أما الفكرة التالية فهي منظر يعبر عن المكان، محتويًا على ثلاثة أشياء، ممتدًا من أبعد مستوى إلى أقربه بالنسبة للقارئ أو المتلقي؛ بحيث يربط السهل المنبسط القصي المستوى الأوسط (وهو منظر الغزو) بالمستوى الأدنى (منظر الاحتفالات) .

ويصور المستوى الأدنى اثنين من البشر أحدهما في مواجهة الآخر، وهما في موقعين متكافئين، حتى لا يعطي أحدهما فضلاً مميزًا عن الآخر. ولكن لكل من هذين الشخصين سمات تشي بهويته؛ فالشخص الواقف عن يمين يحمل ملامح رجل الدين، في حين أن الآخر الذي يقف عن يسار يحمل صفات المحارب.

والمهم أن نلاحظ أن عناصر الحيز لهذين المستويين، والطريقة التي يتشابكان بها من خلال التركيب والتقاطع، هي التي تحدد تتابع مستويات المنظر والأفكار المتضمنة في كل مستوى، من حيث المساحة، الأمر الذي يرشد القارئ في تتبع المستوى وراء الآخر.

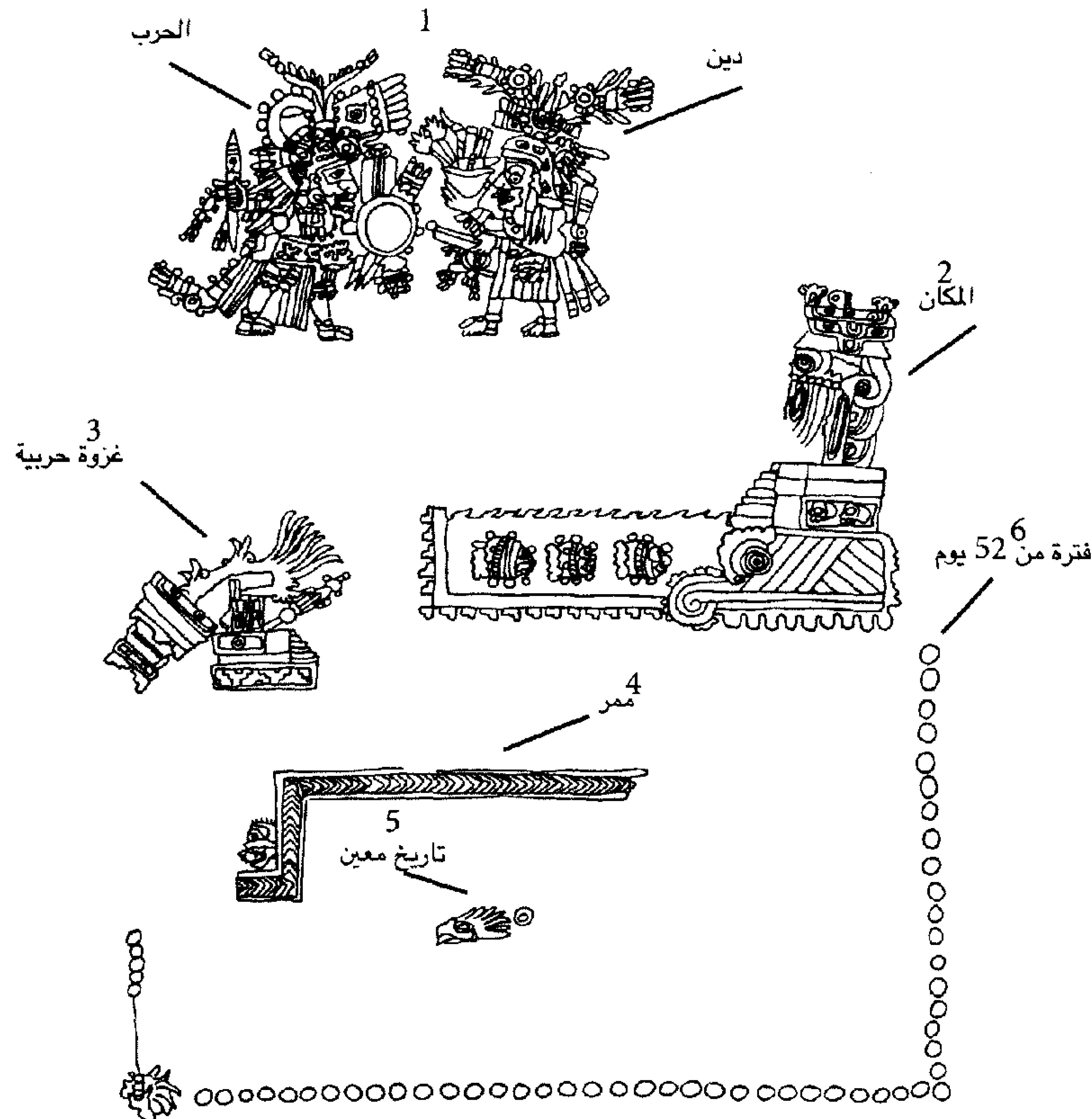
ومن التقاليد المتبعة عند فناني هذه البلاد أن تشغل الأفكار الكبرى حيزًا أكبر يليق بها، فهي بهذا تقرب الأمور إلى القارئ وترشده إلى الخطى التي ينتقل من خلالها في قراءته للوثيقة أو اللوحة. وفي هذا المنظر الذي نحن بصدده نجد تتابعًا لمستويات



شكل (2): نسخة رقم 21 بواسطة ليون-جاما نقلاً عن مخطوطة أوبن رقم 20: تفصيل للمنظر السفلي الأيمن. المكتبة الوطنية، باريس

تشمل: (1) أشكالاً آدمية (رجال حرب ورجال دين)، (2) مركزًا لإقامة الاحتفالات (المكان)، (3) منظرًا لغزوة حربية (الجغرافيا)، (4) ممرًا أو مساقًا (المكان)، (5) تاريخًا لذكرى معينة (الزمن)، (6) تتابعًا زمنيًا (الزمان).

إن نظرة سريعة لطريقة الكتابة المكستيكية تبين لنا أن هذه القراءة الوصفية إن هي إلا اختزال تشكيلي لسطح اللوحة التي يصور عليها المنظر المقصود، وأن طريقة تقسيم الأفكار واحدة بعد الأخرى يعطي رؤية ديناميكية دافقة لصورة قد يظن المتلقي لأول وهلة أنها صورة ستاتيكية ساكنة.



شكل (3): رسم توضيحي للموضوعات الرئيسية في المنظر السفلي الأيمن للنسخة 21 لمخطوطة أوبن رقم 20.

ملاحظات

1. La Bibliothèque nationale de France possède également la copie no 21 de Léon y Gama.
2. voir Martine Simonin, 1996 vol. 1 p. 13
3. Cette date, effacé sur l'original, n'a pas été reproduite sur la copie.

المراجع

1. CASO, Alfonso, *"El Culto al sol; notas a la interpretacion de W. Lehmann", dans Traducciones mesoamericanistas,* vol. 1, p. 177-190, México, Sociedad mexicana de Antropologie.

2. CASO, Alfonso, *Reyes y Reinos de la Mixteca,* 2 vol., Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1979.

3. DALHAREN De JORDAN, *Barbro, La Mixteca su cultura e historia prehispancias,* Mexico, Imprenta Universitaria.

4. GALARZA, *Joaquín, In Amoxtli in Tlacatl, El libro, Códices y vivencias,* Mexico, 1992.

5. SIMONIN, Martine, *Le Mansucrit Aubin no 20, codex Mexicanus no 20 (Fonds mexicain de la Bibliothèque nationale de France). Manuscrit mixtèque préhistoriques, thèse de doctorat,* Paris, E.H.E.S.S., 1996.

الحسابات بالطريقة التصويرية

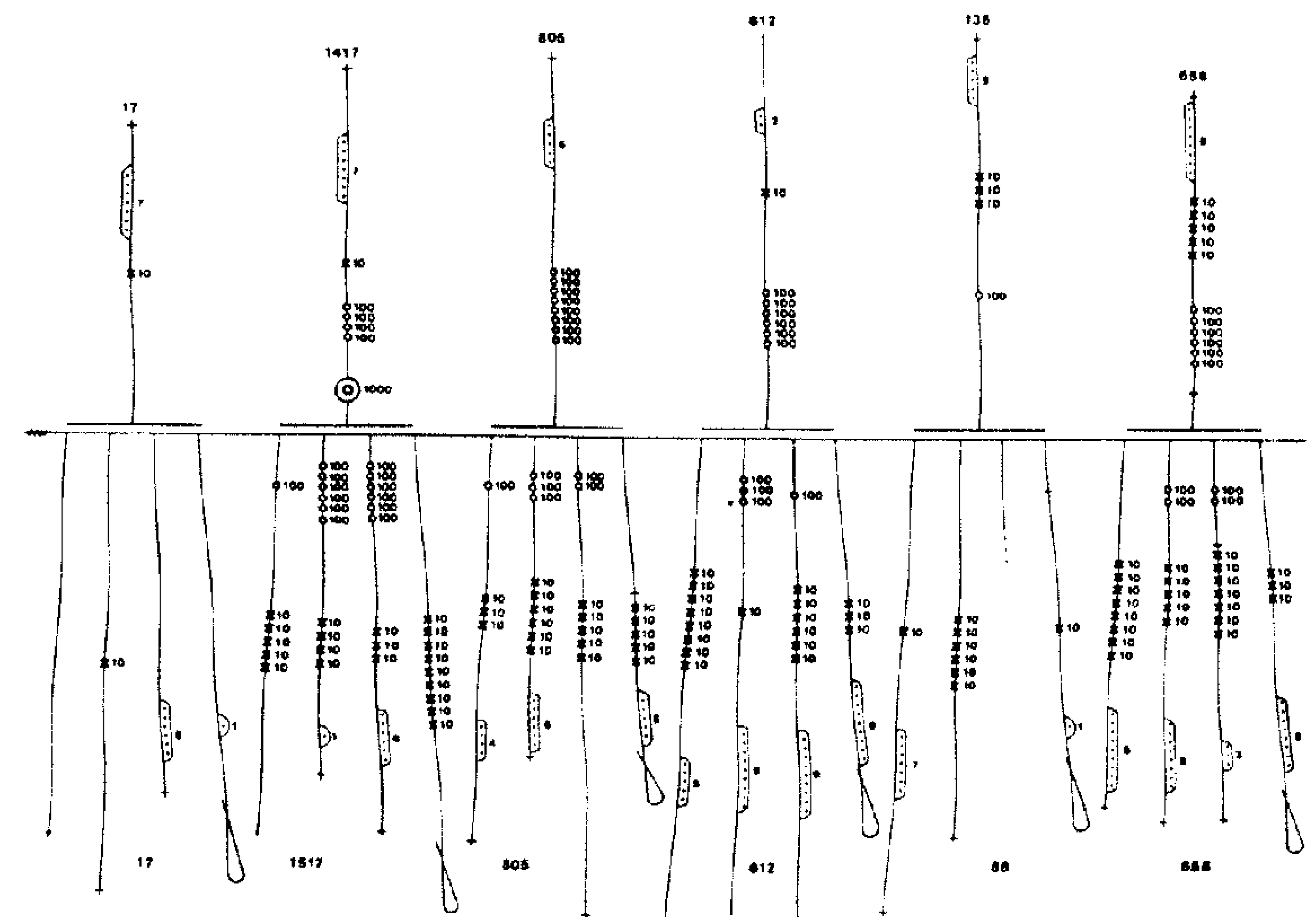
عند أهل بيرو

بقلم دانييل لافاليه

ترجمة إسحاق عبيد

كثيرًا ما يشار إلى قبيلة الإنكا في بيرو على أنهم قوم لم يعرفوا الكتابة؛ ولكن هنالك العديد من النظريات التي تقول إن الأنماط التصويرية الهندسية التي استخدمتها الإنكا في زخرفة منسوجاتهم كانت في الحقيقة ضربًا من ضروب الكتابة التصويرية، فيما يعرف باسم "توكابوس" (Tocapus). ومع ذلك فإنه حتى الآن لم تقدم القرائن الكافية لإثبات صحة هذه النظرية أو البرهنة عليها.

على أنه من ناحية أخرى لا يمكن لنا أن نتصور أن إمبراطورية قوية كبرى مثل الإنكا، التي كانت تستند على اقتصاد متين وإدارة أعمال دقيقة، لم تملك نظامًا محاسبيًا وسجلات لتسيير عجلة هذا الاقتصاد المزدهر. وواقع الأمر أن هذا النظام الذي نقصده كان قائمًا بالفعل من خلال وسيلة يطلق عليها كلمة "كيبو" (Quipu)، وهو مصطلح يعني الحسابات والأرقام وأيضًا "العقدة" عند جماعة كويشوا. ومع أن هذا النظام لم يكن كتابة بالمعنى الدقيق للكلمة -لأنه لم يسجل أصواتًا لغوية- إلا أنه رغم ذلك يمثل "صورًا كتابية"، كما بينت الدراسات الحديثة.



شكل (1) بيان رسم "كيبو": Quipo B8713، متحف التاريخ الطبيعي، نيويورك، أعيد رسمها على يد Locke، التسجيل القديم للعقد عند أهل بيرو، عالم الأنثربولوجي الأمريكي، 1912



شكل (2) تصوير نقلاً عن: G.Poma de Ayala F. Nueva Cronica y buen gobierno. متحف الأنسان، باريس

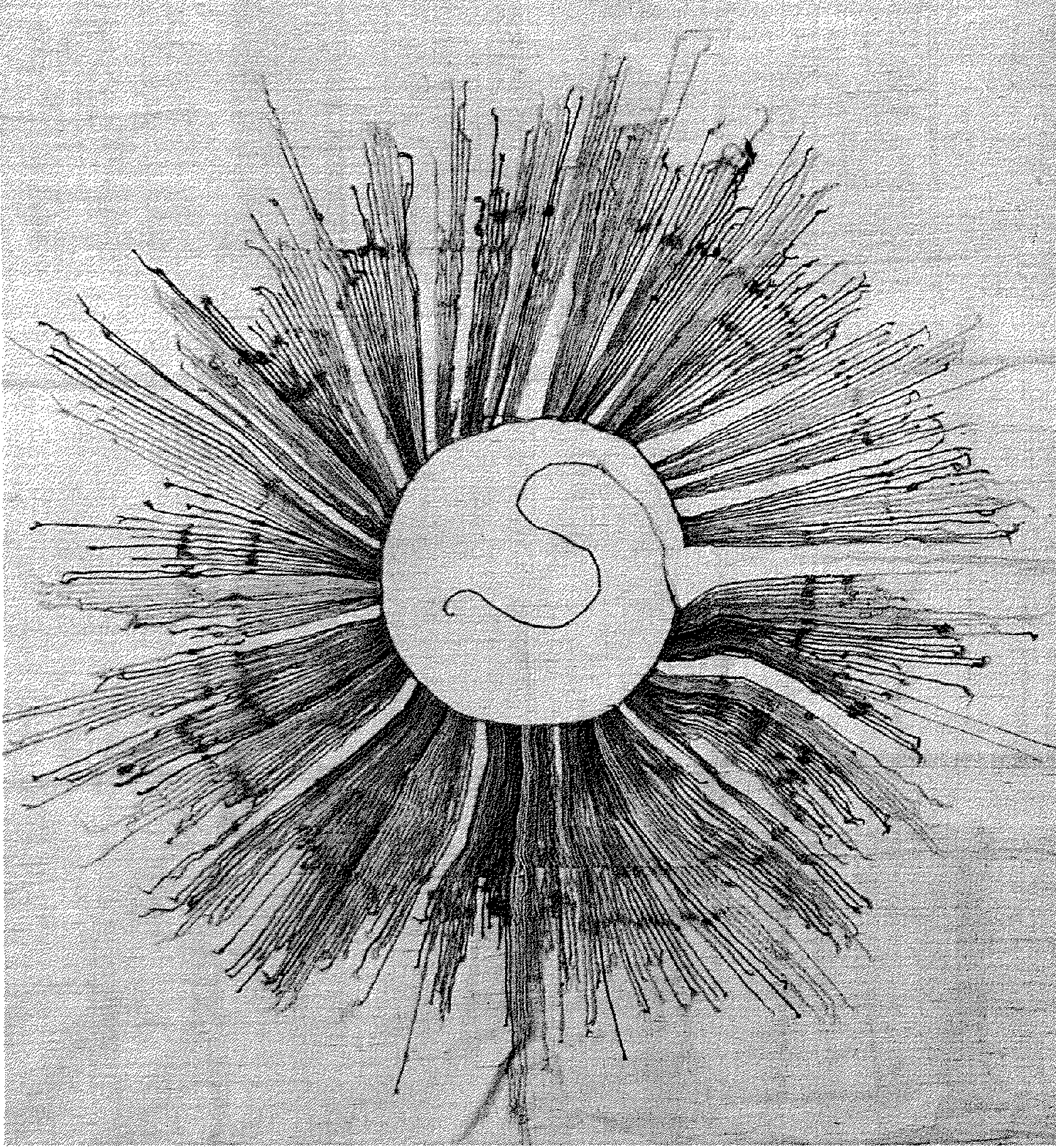
وبفضل كتاب الحوليات الإسبان، تبين لنا أنه منذ القرن السادس عشر كان نظام " كيبو " المعمول به عند هذه الجماعات مبنيًا على نظام الترقيم العشري، وكان العالم ل.ل.لوك أول من اضطلع بشرح آليات هذا النظام الحسابي.

ويتألف الـ"كيبو" من حبل رئيسي تتدلى منه أحبال ثانوية عليها عدد معين من العقد. وبعض هذه العقد ملغمة بدورها بحبال مختلفة الأطوال. ويبلغ طول الحبل الرئيسي بضع بوصات وقد يصل إلى ما يزيد عن طول الياردة، ويبلغ عدد العقد ما بين ثمانية إلى عشرة من الحجم الصغير، وقد تصل في بعض الحالات إلى ألف عقدة. وتتخذ العقد أشكالاً ثلاثة: العقدة الواحدة البسيطة، والعقدتان المزدوجتان، ثم العقد المركبة المتتالية حلزونيًا على طول الحبل. وتمثل العقدة المفردة الرقم واحد، والمزدوجة الرقم اثنين، والثلاثية الرقم ثلاثة، وهكذا حتى نصل إلى الرقم 9. وأما الصفر فيرمز له بعدم تواجد العقدة على الحبل. وهذا التسلسل للعقد على مسار الحبل يمثل منظومة عددية، في شكل وحدات من العشرات، والمئات،والآلاف، وعشرات الآلاف. ويفصل بين كل مجموعة من هذه العقد بفراغ متفق على طوله (شكل 1). وتنتظم المجموعات المتجانسة على مستوى واحد على الأحبال الثانوية، في حين تمثل العقد القريبة من الحبل الأساسي الأرقام الكبرى. ولكي نفك طلاسم الـ"*quipo*" ينبغي أن يمسك بالحبل الرئيسي بطريقة أفقية، كي تتمكن العقد المحكومة بإطارها العددي الخاص بها من أن تتلاحم ببعضها البعض. ويسوق العالم لوك مثالاً على ذلك من واقع ملاحظاته: يوجد في نهاية الحبل (الذي يمثل وحدة عددية معينة) عقدة مؤلفة من خمس ثنيات، ولا توجد عقد في منطقة الوسط (التي تمثل الوحدات العشرية)، ويوجد ثماني عقد في أعلى الحبل (التي تمثل الوحدات المئوية)، وبهذا يصبح العدد المسجل هو الرقم (805).

من هذا يتضح أن هذا النظام الحسابي الـ" كيبو" كان يستخدم لتسجيل نتائج الحسابات الخاصة بممتلكات الأفراد. أما الحسابات الحكومية فكانت تتم من خلال العقد كبيرة الحجم، وكانت العقدة تتخذ شكل تاج العمود أو الصندوق المحتوي على عدد من الحصى أو حبات القمح.

أما"الحاصل" الذي تشير إليه العقدة فقد كان يتم الإفصاح عنه بطريقة تتجاوز مجرد الحسابات، وذلك بالتعبير عنه من خلال الألوان التي يكون عليها هذا الحبل أو ذاك. وكانت هذه الحبال تصنع من القطن أو من الصوف. وفي أبسط الحالات كان لكل حبل لونه الخاص به، وقد تم العثور على ثمانية من هذه الحبال، مع ملاحظة أنه كثيرًا ما كان يجدل الحبل الواحد بواسطة خيوط متباينة الألوان، مع تقسيمه إلى مسافات ذات ألوان مختلفة. ومن خلال هذه الألوان تتأتى نتائج الحسابات النهائية، وهذا الأمر لا يزال في حاجة إلى المزيد من البحث لسبر غوره الملغز. وكل ما نعرفه حول هذه الألوان مستقي مما ورد في الحوليات الإسبانية، من قبيل ما سجله دي-لا-فاجا (de la vega)، بأن اللون الأصفر قد يشير إلى الذهب في المعاملات المالية، وإلى القمح في الحسابات الزراعية، وأن اللون الأبيض قد يكون إشارة إلى الفضة، وأن الأحمر قد يشير إلى المحاربين...إلخ.

هذا وقد كانت عمليات الحسابات تلك وحفظها وقراءة دلالاتها موكولة إلى موظفين مختصين ومتمرسين في المهنة، والذين عرفوا باسم "كيبو كاما يوك" أي" هؤلاء الذين يشرفون على العقد الحسابية". ويلاحظ أن استخلاص الحسابات من هذه العقد كان أمرًا صعبًا، إذ لم يكن يعرف سرها إلا الشخص الذي قام بإعدادها، كما أن لون كل عقدة واتجاهها كل على حدة كانت له



شكل (3): كوييوس، متحف الأنسان، باريس

مضامينه الرقمية عند أصحابها. وعليه فإن القول بأنه في الإمكان قراءة هذه "العقد" إنما هو مجرد وهم، لأن قراءتها كانت وقفًا على الخبراء المدربين الذين يحفظون في ذاكرتهم دلالة كل عقدة ومعنى لونها على وجه التحديد، ولهذا يمكن أن نخلص إلى نتيجة مؤداها أن هذه "العقد" كانت أقرب ما تكون إلى معينات للتذكر في أحسن الأحوال.

المراجع

1. ASCHER, M., et ASCHER, R. 1972, "Numbers and Relations from Ancien Andean Quipus", Archive for History of Exact Sciences, 8 (4); p. 288-320.

2. ASCHER, M., et ASCHER, R.1981, *"El quipu como lenguaje visiblr"*, in H. Lechtman et A. M. Soldi (éd.) *La tecnología en el mundo andino,* Mexico, Universidad nacional autonoma, p. 407-431.

3. LOCKE, L.L. 1912, "The Ancient quipu, a Peruvian Knot Record", *American Anthropologist,* 14, p. 325-332.

4. NORDENSKIÖLD, E., 1925, "The secret of the Peruvian Quipus", *Comparative Ethnological Studies,* 6 (1), Göteborg, p. 1-37.

5. RADIACATI DI PREMEGLIO, C., 1992 "L'interpretazione del quipu", *in* L. Laurencich Minelli (éd.,) *I Regni Preincaici e il Mondo inca,* Milan, Jaca Books, p. 190-192

الرونجو رونجو
الكتابة عند أهل جزيرة إيستر

بقلم ميكائيل جيشار

ترجمة إسحاق عبيد

إن الكتابة الخاصة بجزيرة إيستر، والمعروفة باسم "رونجو رونجو"، هي من بين كتابات أخرى تحتاج إلى من يفك طلاسمها، بعد أن ظلت موضع جدل لمدة تربو على القرن. وهي كتابة تخص شعبًا بولونيزيًا قدر له أن يعزل عن العالم الخارجي على جزيرة صغيرة في المحيط الهادي. والمشكلة الكبرى هي أن شكوكًا كثيرة قد أثيرت حول العلاقات التي تم العثور عليها على لوحات في هذه الجزيرة، إن كانت حقًا تمثل كتابة بالمعنى المتعارف عليه عن الكتابة أم لا. وهناك اعتقاد لدى الكثير من العلماء بأن الرونجو رونجو لا تتآلف من نصوص وإنما هي مجرد نظام من العلامات نقشت بقصد تذكرة الناس بأشياء معينة متفق على رموزها. وفي الوقت نفسه يرى فريق آخر من الباحثين أن الرونجو رونجو كتابة لمعنى الكلمة، وإن كان أصحاب هذه النظرية غير متفقين على طبيعة حروف هذه الكتابة الأساسية.

وهناك مشكلة حول مصادر هذه الكتابة فلا تزال النقوش التي عثر عليها وكذا الروايات التي نقلها شهود العيان في القرن التاسع عشر والعشرين عن بعض الأهالي المسنين في الجزيرة تثير الكثير من الأسئلة الشائكة حول مدى صحة هذه المصادر ومصداقيتها. كما أن هناك جدلًا واسعًا أيضًا حول الوثائق التي تم جمعها من الجزيرة نفسها حول مدى أصالتها، بمعنى أن هنالك تخوفًا من أن تكون مزيفة. وينسحب الشك كذلك على الراويات التي جاءت على لسان المواطنين المسنين من أهل الجزيرة. ويرى الأستاذ توماس بارثل أن العديد من هذه النقوش لا يستحق أن يحتل موقعًا في المتاحف، وبعد أن عرض براهينه على افتقارها للأصالة أعلن أنها لا تعدو أن تكون إلا مزيفات، ولذا فإنه راح يهاجم كل التفسيرات السابقة حول هذه النقوش.

لقد تعرضت جزيرة إيستر تلك الجزيرة الهزيلة من جزر المحيط الهادي، إلى عدة كوارث مأساوية على يد عالمنا الذي ندعي أنه عالم "متحضر"! والحق أن هذه الجزيرة لم تكن تتمتع بسمعة طيبة لدى البحارة الأوربيين في القرن الثامن عشر، الأمر الذي جعلها تفلت من مخالب الاستعمار إلى حتى منتصف القرن التاسع عشر. ولكن الذي حدث بعد ذلك أن السفن المبحرة قبالتها لصيد الحيتان أو لشحن العبيد كانت تشن عليها بعض الهجمات من حين لآخر. وفي واحدة من هذه الحملات قبض الأوربيون على مائة من سكان الجزيرة ونزعوهم من أرضهم ليباعوا عبيدًا في أسواق النخاسة. وكان هؤلاء الذين اختطفوا من صفوة أهالي الجزيرة من جماعة "ماوريس" (Maoris) الذين كانوا من حفظة التراث القديم لأسلافهم . وقد هلك الكثيرون من هؤلاء المختطفين، وعندما قدر للنفر القليل الذين بقوا على قيد الحياة العودة إلى جزيرتهم التي يطلقون عليها اسم "رابانوى" (Rapanui)، فإنهم حملوا معهم أمراض الحضارة الغربية الفتاكة التي لم تكن معروفة على الجزيرة، والتي قضت على الكثيرين من السكان. وبذلك تقطع الخيط الهزيل الذي كان يلملم التراث المتواتر بين كبار السن في الجزيرة بطريقة مأساوية حقًا.

وعندما جاء الوقت الذي أبدى فيه بعض الأوربيين المستنيرين اهتمامًا بثقافة جزيرة إيستر، في أوائل القرن العشرين، كانت هذه الجزيرة التعيسة في حال من الاحتضار، فلقد تساقط كبار السن المعروفون بجماعة "موايس" (*moaïs*) الذين كانوا يثقبون شحمة آذانهم الطويلة بنفس الطريقة التي تشاهد في تماثيلهم الباقية. ثم جاءت بعثات التبشير المسيحية من الغرب لتقضي على ما كان قد تبقى في الجزيرة من تراث ومعالم حضارية. على أن الاهتمام المتزايد من جانب العلماء الأوربيين بكتابة رونجو رونجو قد أسهم إلى حد ما في إنقاذ بعض من هذا التراث الذي لم يعد يمثل أيا من المعاني بالنسبة للأهلين أنفسهم، وكان في طريقه إلى الاختفاء تمامًا في بحور النسيان. وكانت أول لوحة لفتت الأنظار تلك التي وقعت بطريقة الصدفة في يد الأب جوسان (Jaussen) الذي يستحق أن يلقب بلقب "مخترع"-الرونجو رونجو. وهذه اللوحة كان بعض الأهالي قد أهدوها إليه، بعد أن كانوا يستخدمونها في حفظ بعض خصل الشعر.

وقد ساعد هذا الاهتمام المتزايد بجزيرة إيستر على انتشار العديد من نقوش هذه الجزيرة في مراكز متخصصة متعددة في العالم. وتوجد المجموعة الأكبر من هذه اللوحات الآن في روما، وفى المتحف البريطاني بلندن، وفي فينا، وفي معهد سميتونيان في واشنطون دي سي، وفى متحف سنتياجو للتاريخ الطبيعي في شيلي وفي هاواي .

ولم يفلت من الدمار سوى خمس وعشرين وثيقة أصلية من تراث جزيرة إيستر، وهى مكتوبة على أشياء متباينة، منها عصا وعظمتان على شكل رأس الديكه، وهاتان الأخيرتان مزدحمتان بالرموز المنقوشة. أما بقية اللوحات فهي مكتوبة على برادع دواب الحمل التي تتخذ أشكالاً غير منتظمة من الكتل الخشبية. وهناك أيضًا عدد قليل من اللوحات الحجرية يعتقد في أصالتها. أما مادة الخشب فإنها تمثل لأهل جزيرة إيستر أهمية خاصة، وهم يتأسون على حالهم بعد أن جارت الظروف على أشجارهم وتم نهبها. ويذكر الادميرال الفرنسي أبل دو بتي- توار، الذي قام برحلة بحرية إلى الجزيرة (رابا نوى) سنة 1838 م أن أهالي الجزيرة قد تقاطروا على ظهر سفينته يلحون عليه في طلب الأخشاب. ويعتقد بعض الباحثين أن الخشب الذي كان يستخدمه أهالي الجزيرة لنقوشهم كان من ألواح الأخشاب العائمة التي تسبح إلى شواطئهم من بقايا حطام السفن الغارقة. هذا وقد أثبت بعض علماء الآثار، من واقع حفرياتهم، أن جزيرة ايستر كانت ذات يوم عامرة بأشجار "التوروميرو" التي استخدمت أخشابها في صنع اللوحات. ولكن هذه الأشجار قد انقرضت نتيجة للاستخدام المسرف لأخشابها. على أن الحقيقة الثابتة هي أن الأخشاب كانت المادة المفضلة لدى أهل جزيرة إيستر لكتابة الرونجو رونجو.

وتزدحم لوحات الرونجو رونجو بعلامات منقوشة بدقة دون فراغات تفصل بينها، وهذا التراص في الرموز جعل البعض يعتقد أن الرونجو رونجو ليست لغة وإنما هي

مجرد فن زخرفي لا أكثر ولا أقل. وكان الأستاذ بارتل قد خرج بقائمة من 595 من هذه الرموز، ومع أخذه في الاعتبار ما يطرأ على هذه العلامات من تطوير أعاد حصرها في 1400 علامة تصويرية في مجملها. ولما كانت إعداد هذه العلامات تختلف من شخص لأخر طبقا لرؤية من كان يقوم بنقشها، ولذا فإن أحد الباحثين قد توصل أخيرًا إلى حصرها في 200 رمز فقط. وهذه العلامات من الرونجو رونجو تبدو قريبة من الكتابات التصويرية، التي قارنها أحد العلماء بنقوش شعب نهر السند، وهي نقوش لم يتمكن العلماء حتى الآن من فك طلاسمها أيضًا وهي تتألف من تصاوير على نمط واحد متسق من الطيور والأسماك والنباتات، وأعضاء الجسم البشرى، وبعض النماذج الهندسية.

أما العلامات التي وجدت منقوشة على العصا التي سبقت الإشارة إليها فهي مرتبة في شكل حلزوني، في حين أن العلامات المنقوشة على الألواح تنحرف من اليسار إلى اليمين بطريقة شبة منتظمة. وعند تفحص هزة اللوحات يتطلب الأمر مع نهاية كل سطر أن تقلب اللوحة رأسًا على عقب، لأن بعض الأسطر منقوشة من أسفل إلى أعلى وبعضها الآخر منقوش بطريقة معاكسة، وذلك وفق الطريقة المعروفة بين المتخصصين لمصطلح "البطرفة" (Boustrophédon) الذي يعنى الكتابة في سطور تجرى من اليمين إلى اليسار ثم العكس على التوالي هذا و قد جاءت نقوش لوحات جزيرة إيستر بدرجات متفاوتة من الدقة، ويعزى العلماء ما صادفوه من علامات منقوشة بطريقة فجة غير متقنة إلى التدهور الذي كان قد أصاب حرفية الكتابة أو إلى اتساع انتشارها بين طبقات السكان في شكل يمكن تجاوزاً وصفه "بريقراطية" النقوش تفترض هذه النظرية أن كتابة الرونجو رونجو قد تطورت إلى نمط الكتابة بشكل طولي خطي. وقد تمكن الباحثون من تمييز نوعين من هذه النقوش: واحد يعرف باسم "تا-يو" (*ta'u*) وآخر يعرف باسم "فا-إي" (*ua'e*). ولا ترجع الصعوبة في فك هذه الرموز إلى نقص في المعلومات عن لغة الرونجو رونجو، التي يستخدمها أهل الجزيرة حتى اليوم، وإنما إلى قصور في الطريقة التي تم بها تفسير دلالاتها اللغوية من جانب الدارسين وربما كانت هذه الكتابة من الكتابات المقطعية أو من التعبير الرمزي للأفكار لبعض التصاوير مثلما هي الحال في الهيروغليفية المصرية مثلًا. وجدير بالملاحظة في هذا السياق أن هذه النظريات تتعارض مع ما كان العلماء يفسرون به الكتابة، عندما كانوا يعتقدون بأنه حتى مع التسليم بأن بعض العلامات تمثل كلمة متكاملة، إلا أنه في حالة كتابة الرونجو رونجو فإن الرموز لا تعدو أن تكون علامات تحفيز للذاكرة وقت إنشاد القوم لأغانيهم الشعبية، مثلها في ذلك مثل ما عثر عليه من رموز في جزر البولينيز.

ومع هذا تبقى أمامنا حقيقة واحدة مؤكدة، وهي أن مضمون كتابة الرونجو رونجو (كاهاو KAHAU) ذات طبيعة دينية خالصة، تتألف من ألحان تنشد عند أداء طقوس معينة، وكذلك من بعض الحكايات الأسطورية أو من قوائم الأنساب العائلية. وأما النقوش الواردة في نصوص على الألواح الخشبية فهي مزودة بعلامات ترقيم مؤلفة من



شكل (1) علامات الرونجو رونجو منقوشة على الأحجار.



شكل (2) صندوق مزخرف بنقوش الرونجو رونجو كان يستخدمه أهل الجزيرة كصندوق للتبغ، .inv 62 .47 .5: متحف الإنسان، باريس

سطرين زوجيين عموديين. وداخل هذه التقسيمات توجد ثلاث علامات على أقل تقدير، تمثل واحدة منها عضو الذكورة رمزًا للجماع الجنسي مما يشير إلى أن النقش يتصل بأغان عن الأنساب العائلية التي تشبه بعض الأغاني التي يتغنى بها القوم حتى اليوم، وبعضها يدور حول علاقات جماع اثنتين وأربعين مرة !

هذا ويبقى تاريخ كل هذه النصوص غير معروف، إلا أن وثيقة واحدة تكشف لنا عن كتابة لسكان جزيرة إيستر، وهي تتصل بالغزو الأسباني للجزيرة سنة 1770 م، وهي تنتهي بتوقيعات بخط الرونجو رونجو في ذيلها بواسطة ثلاثة من شيوخ القبائل في الجزيرة. وجدير بالملاحظة أن الرموز الواردة في هذه الوثيقة مخطوطة بطريقة عمودية. ويقول أهل الجزيرة أن مؤسس حضارتهم كان شخصًا وصل إلى جزيرتهم حاملًا معه 67 لوحة من هذه الكتابة ولئن صح ذلك فإن تاريخ هذه الكتابة يرجع إلى القرن السادس للميلاد. ولا شك في أن عددًا كبيرًا من اللوحات ظل محتفظًا به في الجزيرة حتى أواسط القرن التاسع عشر، لان الأب ايرود (Eyaraud) وهو أول من قدم إلى الجزيرة من البعثات التبشيرية، قد سجل سنة 1864 م ما يفيد بأن اللوحات المنقوشة كانت أمرًا شائعًا بين معظم سكان الجزيرة. فكان الأب ايرود أول من ذكر هذه اللوحات، ولكنه على ما يبدو لم يكن مدركًا لقيمتها الحضارية.

إن الاهتمام النسبي الذي يوليه سكان جزيرة إيستر لهذه اللوحات يدعونا إلى الاعتقاد بأن الرموز المنقوشة عليها، حتى لو افترضنا إنها حروف كتابة بالفعل، كانت ببساطة من تقاليد حرص أهل الجزيرة على الحفاظ عليها دون أن يعلوا قيمتها الحضارية، خلاصة القول أنه في مقدورنا أن نقرر بأن أهل جزيرة إيستر لم يكن لديهم أي تصور عن كيفية القراءة أو الكتابة .

II - الأبجديات والكتابات المشتقة

الكتابات الإيجية في الألفية الثانية قبل الميلاد

بقلم جون بيير أوليفييه

ترجمة محمد عبد الغني

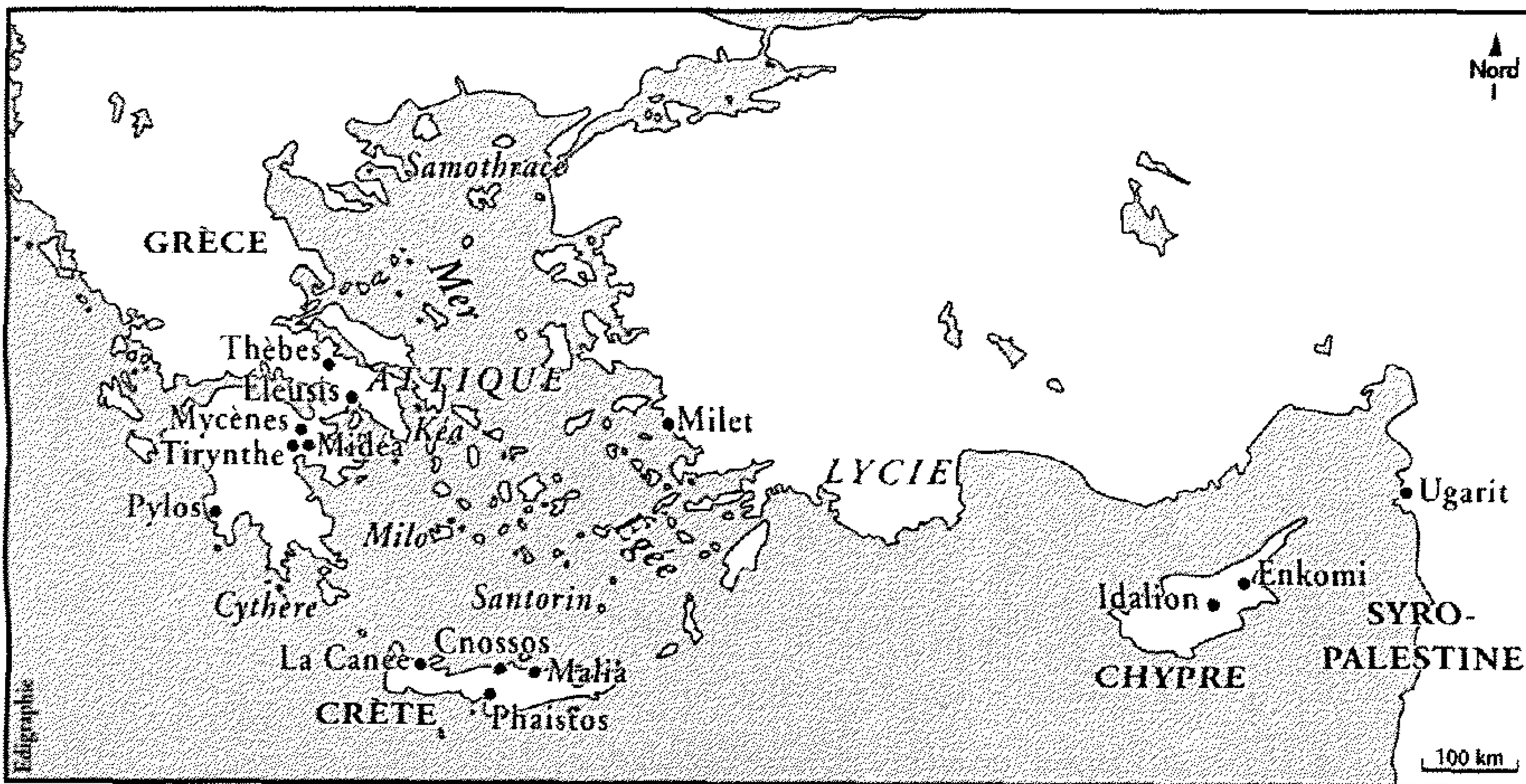
مقدمة

بينما كانت الألفية الثالثة قبل الميلاد على وشك أن تنصرم في تكريت وبزغ فجر ألفية جديدة، تَخلّق نوعان من الكتابة هناك: الكتابة الكريتية الهيروغليفية (المقدسة الشبيهة بالهيروغليفية المصرية) والكتابة الخطية الأولى. وكانت تلك الكتابات كتابات مقطعية بسيطة وكان كل منها يتألف من نحو مائة رمز من الحروف الصامتة والصائتة (Consonne +Voyelle). وقد تطورت هذه الكتابات على تخوم الإمبراطورتين الآشورية والمصرية، مستفيدة من وضع الجزيرة الكريتية لكي تنأى بنفسها عن الكتابات المقطعية المعقدة التي تعتمد على العلامات والتي كانت مستخدمة في بلدانها الأصلية.

وقد اقتصر استخدام الكتابة الهيروغليفية على وسط وشرق كريت، ولكنها لم تعد تستخدم كلغة للإدارة في منتصف القرن السابع عشر قبل الميلاد. أما الكتابة الخطية الأولى التي عُثِر عليها في كافة أرجاء الجزيرة وفي حوض بحر إيجة فقد هُجرَت ولم تعد مستعملة في منتصف القرن الخامس عشر قبل الميلاد. أما فيما قبل ذلك وفي ظروف لا تزال غامضة تطورت الكتابة الخطية الأولى إلى الكتابة الخطية الثانية، وقد اختفت الأخيرة حوالي عام 1200 قبل الميلاد تحت الحكم الموكيني (وقد عُثِر على كتاباتها في الفترة المذكورة في كنوسوس، وخانيا في جزيرة كريت، وفي البر اليوناني في قصور موكيني، وميديا، وبيلوس، وطيبة، وتيرنس). وقد ظلت الكتابة المقطعية قائمة وموجودة في قبرص دون سواها حيث استعملت هناك قبل نهاية النصف الأول من الألفية الثانية قبل الميلاد فيما يسمى بالكتابة "القبرصية الميناوية" والتي أفرزت بدورها الكتابة المقطعية القبرصية.

ولا ينبغي على المرء أن يندهش من كون أصول الكتابة الهيروغليفية الكريتية والكتابة الخطية الأولى LA لا تزال غامضة، فهذا هو الحال دومًا في الأغلب الأعم مع مثل هذه الأشكال المبكرة من الكتابة. وليس من العسير فهم الأسباب الكامنة وراء تطور كتابة ملائمة لتسجيل صفقات تحتوي على حسابات في مجتمع آخذ في التطور، ولكن الأمر المحير بدرجة أكبر هو لماذا وجدت وتخلقت لغتان وكتابتان ولماذا تعايشتا لاحقًا جنبًا إلى جنب (حتى في الأرشيفات نفسها ودُونتا على الوسائط نفسها وتعاملتا كذلك مع الموضوعات نفسها). وبقدر معرفتنا الحالية فإن الكتابتين لا يبدو أنهما تنتميان إلى أصل واحد مشترك، كما أن إحداهما ليست مشتقة من الأخرى. ومع ذلك فإنه على مدى ثلاثة قرون على الأقل استخدمتا كلتا الكتابتين على جزيرة يصل طولها نحو مائتي ميل فقط، ولا يبدو أنها قد شهدت هجرات بعد نهاية الألفية. ربما كانت هناك لغتان مختلفتان شاع استخدامهما –وهو أمر ليس بالضرورة يكشف عنه علم الآثار– ولكن حتى ذلك لا يقدم تفسيرًا كاملاً؛ فعلى سبيل المثال لماذا استخدمت الهيروغليفية وحدها على الأختام كما عثرنا عليها؟

إن تطور الكتابة الخطية الأولى LA إلى الكتابة الخطية الثانية LB (استنادًا إلى نموذج تمهيدي "عتيق" لم يعثر عليه ولكن أشكاله المستديرة تبين أنه كان يكتب عادة على إحدى الوسائط المرنة) هو أمر من اليسير تفسيره. لقد كان السبب هو الحاجة إلى نقل لغة مختلفة–اليونانية. إذ تم الاستغناء عن عشرين من الرموز القديمة وابتكار خمسة عشر رمزًا آخر مع ترك المجال لقاعدة مشتركة تتألف من سبعين رمزًا. فمن الناحية النظرية، ربما كانت هذه الرموز والعلامات التي استخدمت نفس الشكل



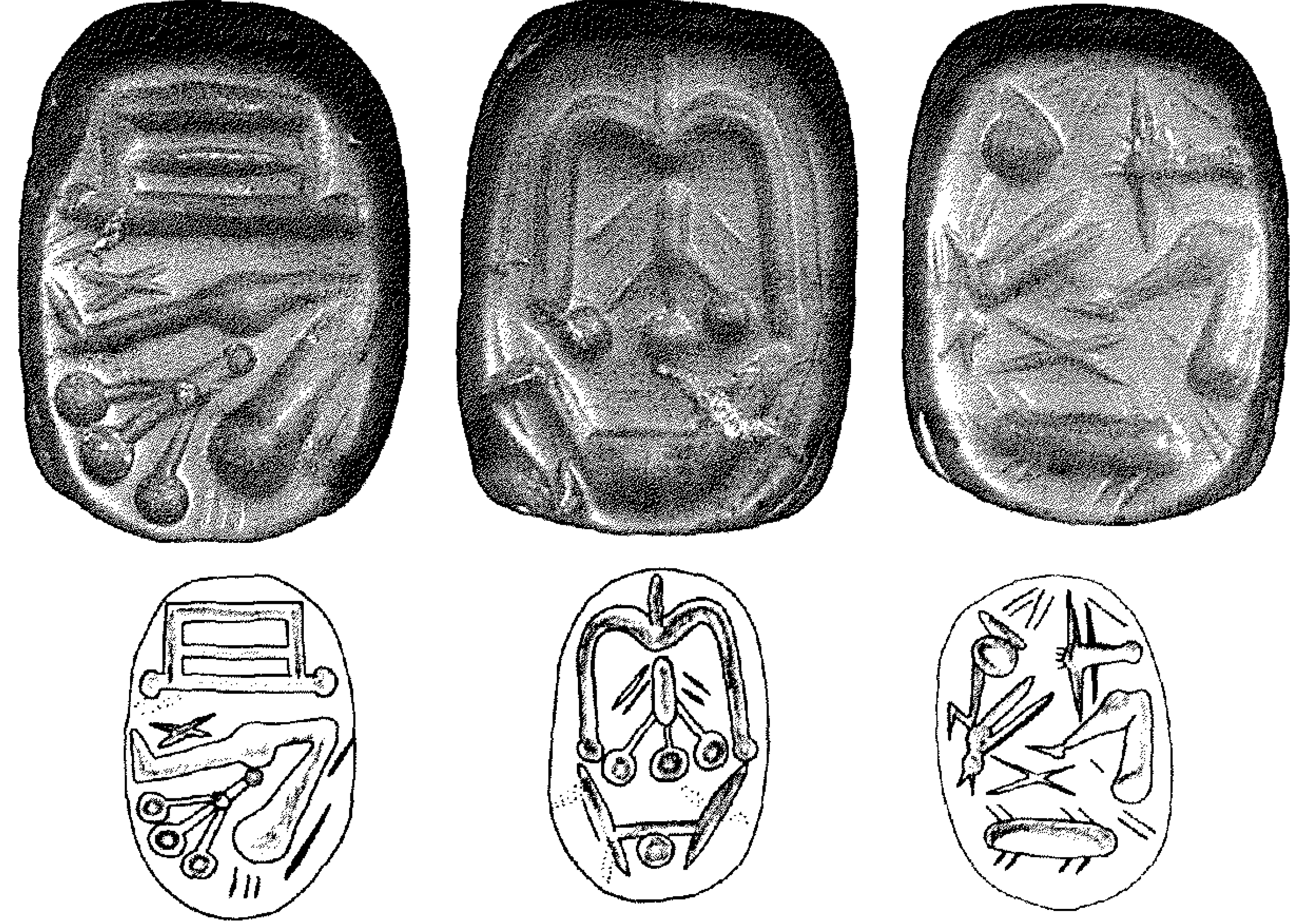
كتابات إيجية في شمالي شرق البحر المتوسط



شكل (1) لوحة طينية من بيلوس منقوشة بالكتابة الخطية الثانية .25.2x3.6x1.5 cm متحف أثينا الوطني NMA 641

لا تزال مستخدمة في التعبير عن الأصوات نفسها. ولكن أية أصوات؟ إن الكتابة المقطعية القبرصية الكلاسيكية التي تم فك رموزها في عقد السبعينيات من القرن التاسع عشر، استخدمت مثلها في ذلك مثل الكتابة الخطية الثانية LB في تنقيح وتذييل اللغة اليونانية. وقد اشتركت في هذه الكتابات نحو عشرة رموز بدت متطابقة وأفرزت نفس الصوت، وهذا ما مكن الكتابة الخطية الثانية LB من أجل أن تُفَك رموزها وتُفسر في عام 1952 على يد مايكل فينترس. ومع ذلك، فإنه في الوضع الراهن من حيث القرائن الوثائقية فإن هذا لا يعد كافيًا لحل الإشكالية ناهيك عن العودة إلى الوراء حتى الكتابة الخطية الأولى LA .

وبالرغم من أن كلاً من الكتابة المقطعية القبرصية الكلاسيكية والكتابة الخطية الثانية LB قد أمكن فك رموزهما وتفسيرهما فإن هذا يرجع في المقام الأول وقبل كل شيء إلى وجود قدر كبير نسبيًا من



شكل (2) ختم من العقيق الأخضر في شكل منشور ثلاثي الأوجه منقوش عليه بالكتابة الهيروغليفية الكريتية، قاعة الميداليات، 0.9x1.15 cm N3444، المكتبة الوطنية، باريس

مادتهما كما أنهما استخدمتا في تسجيل لغة معروفة. وفضلاً عن هذا فقد كان هناك العديد من النصوص ثنائية الكتابة، مكتوبة بكل من الكتابة المقطعية الكلاسيكية، وكتابة ألفبائية. وهو ما ساعد على تفسير الكتابة المقطعية القبرصية الكلاسيكية، وقد وجد نص واحد على الأقل "يبدو وكأنه ثنائي اللغة" "Pseudo-bilingue"، وقد أعان على تأكيد فك رموز الكتابة الخطية الثانية LB. إن اللوحة الطينية من بيلوس والمعروفة بلوحة "القائم الثلاثي الأقدام" (شكل 1) تتضمن إشارة إلى كلمة ti-ri-po المساوية للكلمة اليونانية τρίπους (اليونانية) ويعقبها رسم لإناء أو لزهرية تستند على قائم ثلاثي الأقدام (في ثلاثة مواضع من السطر الأول ثم كلمات "زهرية ذات أربعة مقابض" (وفي موضعين في السطر الثاني)، و"زهرية ذات ثلاثة مقابض" (في السطرين الثاني والثالث)، ثم "زهرية بلا مقابض" (السطر الثالث)، ويتلو هذه الكلمات رسوم لمزهريات ذات أربعة مقابض وثلاثة ومزهريات أخرى بلا مقابض.

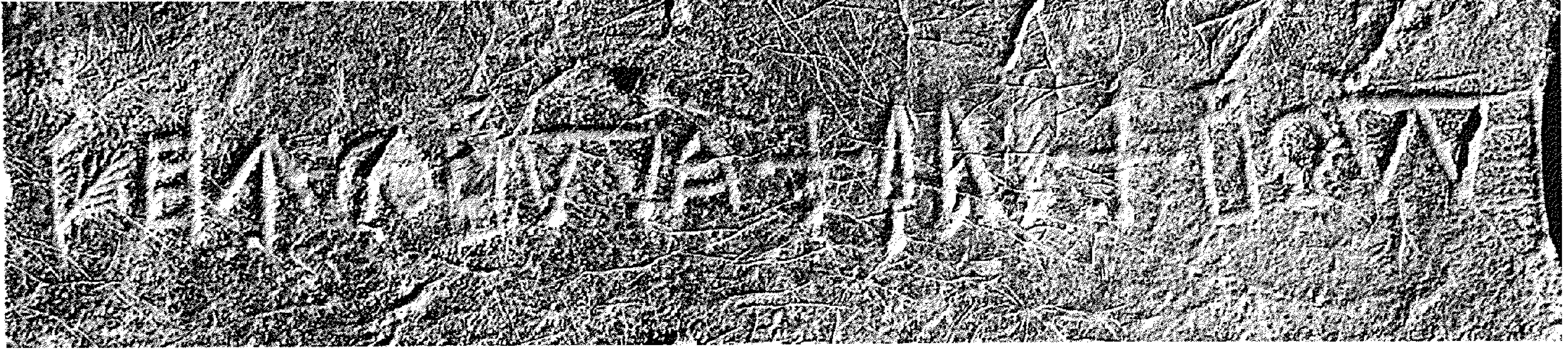
مثل هذه المفاتيح غير المتاحة بالنسبة للهيروغليفية الكريتية والكتابة الخطية الأولى LA والكتابة القبرصية الميناوية، التي لا يمكن قراءتها في الوقت الحالي لأنها تنقل لغات غير معروفة.

الكتابات الهيروغليفية الكريتية

لقد تم تسمية الكتابة الهيروغليفية الكريتية بهذا الاسم على يد مكتشفها السير آرثر إيفانس، المكتشف الأثري الذي اكتشف لُقى أثرية ذائعة الصيت في كنوسوس. في واقع الأمر، فإن هذه الكتابة كتابة مقطعية رغم أننا نعرف أن هذا الأمر لم يكن واضحًا على الإطلاق في بواكير القرن العشرين. وعلى الرغم من أن تلك الكتابة لم تعد تُعتبر كتابة هيروغليفية، إلا أن الاسم قد التصق بها وذلك لعدم وجود بديل مناسب.

إن المجلد الخاص بهذه الكتابة يتضمن ما يزيد على ألف وسبعمائة رمز (موزعة على نحو ثلاثمائة قطعة) وهو عدد يتطابق بدرجة ما مع عدد الحروف الطباعية في ثلاثين سطرًا على هذه الصفحة (على سبيل المقارنة، فقد كان لدى فنتريس نحو ثلاثين ألف رمز متاح لديه حين اكتشف الكتابة الخطية الثانية LB). إن التوثيق المتوفر لدينا ينقسم بصورة أو بأخرى بدرجة متساوية بين سجلات مدونة على طين غير محروق (كما هو الحال مع كافة الكتابات التي نتناولها بالنقاش في هذا القسم باستثناء قرص فايستوس)، وتلك الكتابات المدونة على الأختام المصنوعة عادة من الحجر والتي ينبغي أن تضيف إليها نحو عشرين أو أكثر من الأدوات الأخرى-خصوصًا النقوش على المزهريات، والتي كان معظمها محفورًا وإن كان بعضها مرسومًا. وقد اشتركت السجلات والأختام في نحو عشر مجموعات من الرموز، وقد يبدو هذا كافيًا لترجيح أنها شكلت إجمالاً لا بأس به بالرغم من أن الأشكال الأساسية للوثائق الحسابية (التي لم تتغير من الهيروغليفية إلى الكتابة الخطية الثانية LB) والأختام المنقوشة (التي وجدت فقط في عصر القصور الأول من حوالي 1900-1700 قبل الميلاد) ليست متطابقة. ولكن ينبغي أن نلاحظ بصورة عابرة أن الطبعات الناجمة عن استخدام هذه الأختام سواء كانت هيروغليفية أم لا، لم يعثر مطلقًا على وثائق إدارية أساسية (القضيب ذو الأربعة جوانب أو "الشفرة ذات الحدين" في الهيروغليفية واللوحة في الكتابة الخطية الأولى LA والثانية LB)، مثل هذه الوثائق الطينية كانت بلا ريب ثانوية الأهمية بحيث لم تكن بحاجة إلى توثيق أو تصديق. وهذا ما يترك مجالاً خصبًا للخيال أن كمية هائلة من المادة المكتوبة بالهيروغليفية لابد أنها قد دونت على مادة عضوية ثم فقدت إلى الأبد.

ويظهر هنا وثيقتان بالهيروغليفية منقوشتان على الحجر إحداهما "ختم ثلاثي الأوجه" (شكل 2) ونقش على "إناء قرابين" كبير (شكل 3).



شكل (3) زهرية من الحجر الجيري الأزرق من منطقة ماليا منقوشة بالهيروغليفية الكريتية ارتفاعها 44 سم وطول النقش حوالي 19سم.
المتحف الأثري في هيرا كليون.

وتلك الوثائق مختلفة من كافة الوجوه. فالمكونات المكتوبة على الختم يحتويها الشكل البيضاوي لكل وجه من الوجوه الثلاثة. ولكي يحقق النقاش الانسجام والتناسق المرغوب لم يقم فقط بنقل وتحريك بعض الرموز أو بتغيير أحجامها، وإنما أضاف كذلك "عناصر زخرفية" أو "عناصر لملء الفجوات" وهي في هذه الحالة عناصر متواضعة: وعلى الوجه الأول جعل الرموز متقابلة، وعلى الوجه الثاني جعلها متدرجة من أعلى إلى أسفل، وعلى الوجه الثالث بعثرها حسبما اتفق. وإذا ما بدأنا من "الشكل البدائي للصليب" فإن النقش أن يمتد أو ينبسط بأربعة طرق مختلفة دون أن يكون هناك أي مفتاح يدلنا على *الاتجاه* الذي ينبغي أن تقرأ منه العلامات. ونظرًا لأن هذه المجموعة من العلامات لا تزال غير معروفة في الوضع الراهن من البحث، فإن هذا لا يجدي في فهم الوثيقة. إنها كتابة في واقع الأمر ولكنها كتابة تتصل بدرجة أكبر بالتراث وبالزخرفة أكثر من اتصالها بنقل المعلومات بطريقة فعالة بالصفة الإدارية. إن من يستطيع قراءتها فحسب هو شخص كان على دراية بمجموعات الرموز "ذات الصلة".

وعلى سبيل المقارنة والتضاد فإن الرموز الستة عشر المنقوشة على المزهرية (شكل 3) تشكل النموذج الوحيد لنقش على أثر بالهيروغليفية الكريتية ولا يرجع هذا إلى حجم النقش (فهو ليس كبيرًا بدرجة مميزة) وإنما ذلك بسبب كتابته *الخطية*.فهي تبدو ذات قمة وقاعدة ويمين ويسار (وبعيدًا عن ذلك فإن الرموز الثلاثة المتكررة لها نفس الإطار). ولكن غياب علامات الترقيم هي وحدها مصدر مؤثر من مصادر اللبس والغموض. فمن *السهل القول إن النص مقروء من اليمين إلى اليسار* (إذ أن فوهة الإناء على اليمين في الصورة)، ولكن ليس هناك شيء آخر يساعد على القراءة، نظرًا لأنه ليس هناك مجموعة واحدة من ثلاثة رموز تظهر في صلب النص وليس هناك ما يشير إلى كيفية تقسيم الرموز إلى "كلمات".

هاتان الوثيقتان ليستا نموذجًا خاصًا، بل مادة متاحة، ولكنهما تصوران بعضًا من العقبات التي تواجه الباحث الحديث الذي يحاول دراسة هذه الكتابة.

الكتابة الخطية الأولى LA - الكتابة الخطية الثانية LB

الكتابة الخطية الأولى LA

ربما تم ابتكار *الكتابة الخطية الأولى* بعد *الهيروغليفية الكريتية*، وهي تشترك في نحو عشرين رمزًا فقط مع هذه الكتابة، على الرغم من أن أنظمة الترقيم التي تتألف من عناصر عشرية بسيطة توضع بصورة متقابلة، متطابقة في أغلب الأحيان. وقد عُثر على الكتابات الخطية الأولى والهيروغليفية الكريتية على وسائط غير إدارية كالأحجار والمزهريات الطينية. وهذه الأخيرة كانت في الأغلب منقوشة وإن كان بعضها مرسومًا. كما عُثر على نقوش على الجدران وعلى أشياء معدنية. وقد عُثر على نحو مائة من هذه النقوش في حين تم الكشف عن ألف وخمسمائة من السجلات الإدارية على لوحات من الطين.

ومعروف لدينا *الآن* نحو سبعة آلاف وخمسمائة رمز من رموز الكتابة الخطية الأولى فضلاً عن مركباتها العديدة في صورة مجموعات وهي معروفة بما فيه الكفاية للباحثين وهو ما مكن لويس جودار أن يتعرف في عام 1981 في بضع دقائق على نص أصلي في مجموعة من عشرة نصوص مزيفة زيفها كاتب هذه السطور بعناية حتى تبدو على أعلى درجة



شكل (4) دبوس من الذهب كرتيي الأصل؟ منقوش بالكتابة الخطية الأولى، طوله الفعلي 11 سم وطول النقش حوالي 306 سم HNM 9675, haghios nickolaos المتحف الأثري، كريت.



شكل (5) "جرة" طينية من اليوسيس Eleusis (أتيكا) وعليها نقش مرسوم بالكتابة الخطية الثانية: LB ارتفاعه:41 سم والحد الأقصى لطول النقش حوالي 15 سم متحف اليوسيس eleasis.

من المصداقية. وقد تألف النص المعني من ثمانية عشر رمزًا منقوشة على دبوس ذهبي (شكل 4) وقد ظهر في سوق تجارة العاديات. ورغم ذلك، فإنه ليس من بين علامات هذه المجموعة ما كان معروفًا في حينه. فقد كانت مقطوعة غير قابلة للمحاكاة من مجموعات الرموز تؤدي إلى التعرف عليها بدقة.

وقد عُثر على الكتابات الخطية الأولى في كافة أرجاء بحر إيجة: في سيثيرا، كيا، ميليتوس، ميلوس، ساموطراقيا، وسانتوريني ويبدو واضحًا أنها كانت هي الكتابة المستخدمة من قبل السلطات البحرية والأسطول الكريتي. ولكنها لم تختف من الاستخدام الديني والخاص عندما تم غزو كريت حوالي سنة 1450 قبل الميلاد من قبل الموكينيين الذين كانوا يستخدمون الكتابة الخطية الثانية. وهذا يثبت أن استخدامها لم يكن حكرًا على فئة المثقفين. وأحدث القرائن على هذه الكتابة تتألف من ثمانية رموز مرسومة على تمثال صغير في منزل خاص ويؤرخ بحوالي سنة 1380 قبل الميلاد. ويبدو أنه كان يحتوي على "عبارات إهدائية للنذور" نظرًا لأن نفس هذه الصياغة قد عُثر عليها على العديد من الأختام المكتوبة "بالهيروغليفية المبكرة" التي يرجع تاريخها إلى الألفية الثالثة قبل الميلاد. هذا الاكتشاف يسد ثغرة معرفية لا أكثر ولا يمكن أن نستخلص منها أكثر من استمرار تراث كتابي وديني.

الكتابة الخطية الثانية LB

رغم أن الكتابات الخطية الثانية قد عثر عليها في ما يزيد عن 5000 وثيقة فإنها تكاد تكون قاصرة في معظمها على الألواح الطينية (على الرغم من أن الكتابة لابد أنها قد استخدمت على مواد عضوية لم يقدر بها البقاء). وهناك نقشان أو ثلاثة من النقوش القصيرة فقط رسمت على أواني شرب صغيرة يمكن أن نصفها بأنها أوان خاصة. كانت تستخدم 175 نقشًا أو نحو ذلك على جرار كبيرة لتخزين الزيت. فأنها نقوش ذات طبيعة إدارية (انظر أسفل). ومن الناحية التاريخية فإن هذا يفيدنا أن الكتابة قد أصبحت أقل شيوعًا وأصبحت منذ ذلك التاريخ قاصرة على المستويات العليا في الجهاز الإداري. أما في حالة قصر مثل pylos الذي تعود معظم ألواحه إلى الفترة نفسها فإن هذا يعني أن نحو 30 ناقشًا على ألواح الطين قد تم استخدامهم وتشغيلهم وكانوا من بين الإداريين المتعلمين أكثر من كوفهم محترفين.

أما النظرية التي اقتصت والقائلة بأن معظم النقوش على الجرار كان ينسخها صناع فخار أميين لم يجهدوا أنفسهم في تنظيم المسافات التي يظهر عليها النقش نظرًا لأنهم لم يكونوا يعرفون القيمة الصوتية للرموز التي كانوا يكتبونها.

وعلى عكس ذلك فإن (شكل 5) يظهر نقشًا رسم على جرة وقام بذلك "شخص متعلم" (شكل 5)، ولكنه ليس فنانًا بكل تأكيد (كما يشهد على ذلك نسب أبعاد الحروف وكذلك رداءة الخط المركزي الفاصل. والطريقة التي يضع بها الفرشاة بصورة عارضة أمام الحرف الأخير). ورغم ذلك فقد كانت لديه المقدرة على كتابة LB دون أن يخلط نظام المقاطع ودون أي تشويش أو ليس في الأشكال. باختصار فإننا هنا نجد شخصًا يوصل رسالة واضحة ودقيقة. ويشير السطر الأول إلى المكان الذي عثر فيه على الجرة. (لقد عثر عليه في آتيكا ولكنها تحمل اسم مكان من وسط كريت) والسطر الثاني يحدد اسم الشخص المسئول عن انتاج (و/أوشحن)الجرة (و/أو الزيت). والعملية برمتها (أو فقط من قام بها؟) توصف على أنها "ملكية" وذلك من خلال الاختصار النهائي الأحادى المقطع الذي يحدده علامتان من علامات التنصيص كما أثبتت ذلك الوثائق الأرشيفية الواضحة كل الوضوح.

الكتابات القبرصية

إن الكتابة المقطعية اختفت من بلاد اليونان بتدمير القصور الميسينية Mycéniens في أواخر القرن الثالث عشر قبل الميلاد، ولكنها استمرت في قبرص حتى العصر الهلنيستى (في أواخر القرن الثالث قبل الميلاد). حيث كان هناك شكل من أشكال الكتابة الخطية الأولى A، مستخدمًا منذ القرن السادس عشر ق.م، قبل ذلك. وفي خلال هذه الفترة المؤلفة من أربعة عشر قرنًا تغيرت الطريقة المقطعية في الكتابة بين 5 و10 مرات على الرغم من أن العدد المحدد والدقيق من الصعب الجزم به لأنه ليس هناك أحدٌ حتى الآن قد أتقن وتمكن من الـ3000 رمز من رموز الكتابة القبرصية المنياوية و14،000 رمز تقريبًا للكتابة القبرصية الكلاسيكية (والخط الفاصل بينهما يقع في القرن الحادي عشر قبل الميلاد). وأصول الكتابات الكريتية غامضة كذلك بدرجة مماثلة وعلاقتها بالكتابات القبرصية لم يتحدد على نحو واضح، أما النصوص فقد نشرت في معظمها ومعها صور ورسوم وتاريخها مؤكد بدرجة مقبولة ولكن ليس هذا هو الحال مع الكتابات القبرصية (التي امتدت مكانيًا حتى أوجاريت على الساحل السوري الحالي). أما الكتابة المقطعية القبرصية الكلاسيكية وهي وحدها التي تم فك رموزها في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي. فقد كانت تستخدم لنقل الكتابة اليونانية للمستوطنين الميسينين الذين استقروا على الجزيرة في القرن الثاني عشر قبل الميلاد وقد نالت اهتمامًا كبيرًا.

وهنا سوف نركز على نموذجين يمثلان هذه الفروع (اللغوية) القبرصية. الأول (شكل 6) يظهر الربع الأيسر السفلي لظهر الخلفية لوحة



شكل (6) شذرة من لوحة طينية (الوجه الثاني) من انكومي منقوشة بالكتابة القبرصية الميناوية. متحف اللوفر باريس.8.5x12.1x3 cm am 2336

طينية كبيرة نسبيًا يبلغ ارتفاعها حوالي 22 سم، وهي جزء من مجموعة من ثلاث شذرات من اللوحات Opistographes في شكل وسادة (هكذا على النمط الشرقي)، وربما عثر عليها في إنكومي في قبرص ويرجع تاريخها إلى أواخر القرن الثالث عشر أو أوائل القرن الثاني عشر ق.م هذه اللوحات تحتوى على نحو 1300 رمز، يطلق على المقطعية التقليدية لهذه المجموعة أحيانًا "القبرصية الميناوية الثانية" وتتألف من حوالي 60 رمزًا (بينما نظام المقاطع العام "الأكثر توسعًا يضم نحو مابين 90 و100 رمز من الناحية التاريخية والجغرافية). وينقسم النص المتجه نحو اليمين إلى عمودين أو ثلاثة وتنفصل الكلمات عن بعضها بعلامات ترقيم. وعلى الرغم من أنها تحتوى على نصٍ متصل وليس على بنود مثل غيرها من الألواح الكريتية التي يمكن التمييز بينهما من خلال إطار الحروف ذات الزوايا التي رأى فيها بعض العلماء شيئًا من تأثيرات الكتابة المسمارية. ولا يمكن معرفة المحتوى لأن تلك الكتابة التي استخدمت لتدوين لغة غير معروفة لا يمكن أن تقرأ. وفي أفضل الأحوال يمكن فقط أن نحاول أن نضمن القيم السليمة لأثنى عشر رمزًا شبيهًا برموز الكتابة الخطية الثانية LB والكتابة القبرصية الكلاسيكية.

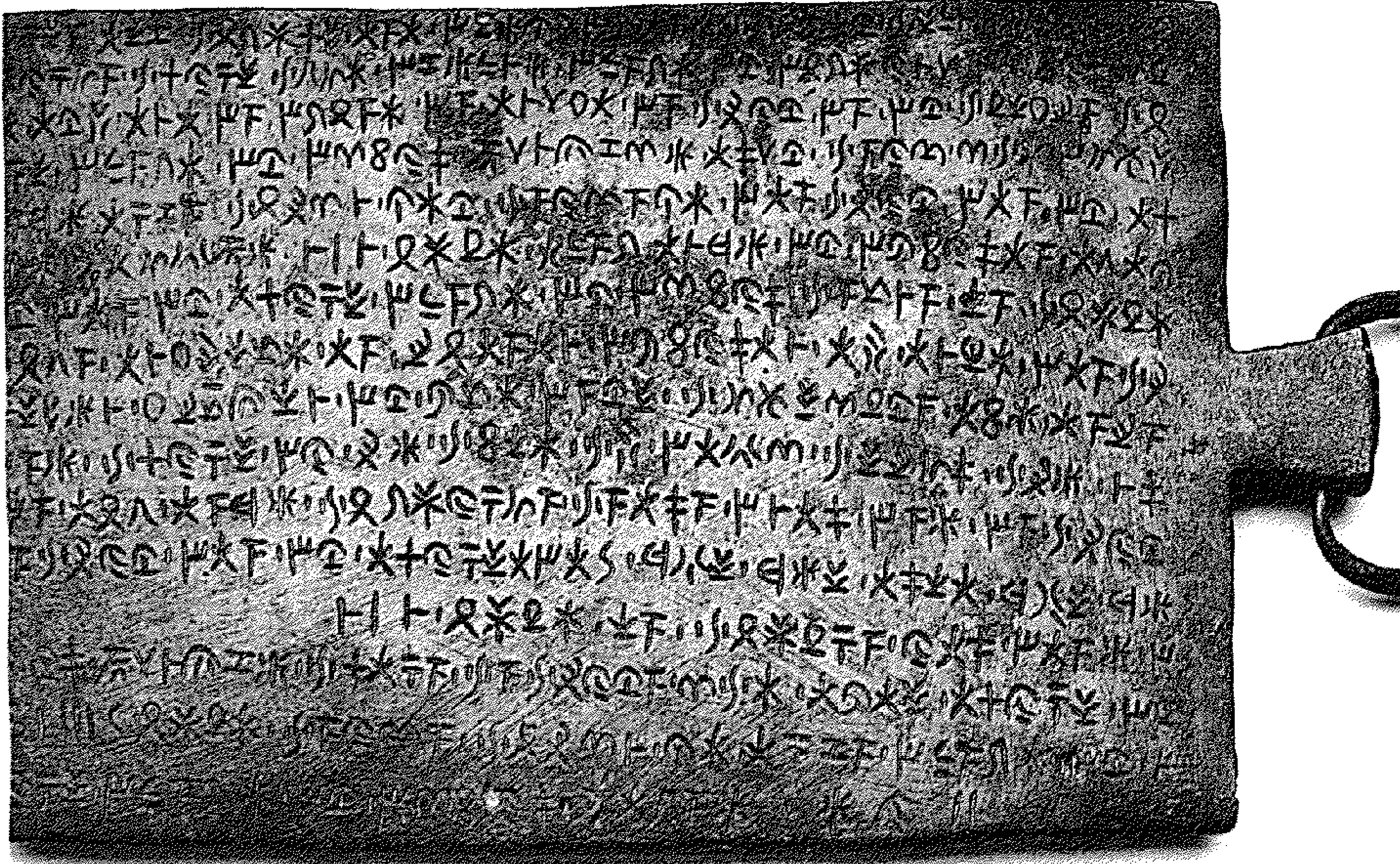
أما اللوحة الأخرى (شكل 7) فتظهر الجانب الأول من نقش ممتاز الخط في الكتابة المقطعية القبرصية الكلاسيكية. وهو لوح برونزي من منطقة ايداليون وقد نقش بين 470-480 ق.م، والنص المتجه نحو اليسار يسجل اتفاقية باليونانية بين Stasikypros ملك ايداليون والطبيب Onasilos وإخوته بشأن الدعاية الطبية التي يقدمها هؤلاء الأطباء إلى الجرحى عندما كانت المدينة محاصرة. والنقوش على جانبيها هي في الأغلب متساوية الطول وتحتوى على 1028 رمزًا و 232 علامة ترقيم ومن بينها هناك اختصارات لقيم العملة يتلوها أعداد (1، 2، 3....) ويمكن تحديد هذه الاختصارات في أواخر، وما قبل آخر السطر السادس والثالث عشر وكون هذه الرموز مكتوبة على معدن لم يؤثر كثيرًا على أشكالها. فمعظمها عثر عليها منقوشة على الحجر بل كذلك في نقوش مرسومة ولكن بصورة نادرة. إن الكتابة المقطعية أصبحت عتيقة وبالية في ذلك التاريخ المتأخر، *ولذا فليس من الغريب أن الكتابة أصبحت محافظة في أسلوبها.*

ومما يؤسف له أن معرفة مقاطع الكتابة القبرصية قد أحرزت قدرًا ضئيلاً جدًا من التقدم لكن جزيرة قبرص كانت معملاً حقيقيًا للكتابة ليس فقط في الألف الثاني قبل الميلاد هي الفترة التي تطور فيها العديد من نظم الكتابة المقطعية وأثرت في بعضها البعض، وإنما أيضًا خلال الألفية الأولى قبل الميلاد عندما كانت هناك أربعة نظم من الكتابة على الأقل قائمة جنب إلى جنب في توقيت واحد. وهي الكتابة المقطعية القبرصية الكلاسيكية (المستخدمة في تدوين اللغة اليونانية وكذلك اللغة "الإيتيو قبرصية" التي كانت إحدى اللغات المنطوقة والمستخدمة في الألف الثاني قبل الميلاد). والكتابة المسمارية والأبجدية الفينيقية والأبجدية اليونانية.

قرص فايستوس Phaistos

يرجع تاريخ قرص فايستوس phaistos إلى حوالي 1700 ق.م (شكل 8، 9) وقد عثر عليه عام 1908 في موقع القصر الأول في phaistos، وهو وثيقة فريدة في تاريخ الكتابة حيث أن الكتابة التي عليه لم يكن لها مثيل لأي كتابة معروفة آنذاك. وحتى الآن وبعد مُضي قرن من الزمان فإن هذا الوضع لم يتغير.

وهذا القرص الطيني ختم بصورة بارزة باستخدام أدوات طبع ربما كانت مصنوعة من المعدن -يرجح أنه الذهب- وذلك يرجع إلى هذه الزوايا المطبوعة، وهذه الرموز المكتوبة في نمط حلزوني بين سطور مزدوجة تم تميزها وتقسيمها إلى 61 إطارًا أو صندوقًا. وهناك حوالي 242 علامة على هذا القرص وربما تحتوى هذه الصناديق على كلمات (بعضها مكرر) مكتوبة بطريقة مقطعية بسيطة من النمط المفتوح (وتتألف المجموعات ما بين رمزين وسبعة رموز وهناك 45 رمزًا مختلفًا). ومن المؤكد بدرجة معقولة أن نظام المقاطع كان يضم ما بين 50 و60 رمزًا في مجملها (وهو الملمح الوحيد المشترك مع الكتابات الكريتية وكلها



شكل (7) لوحة برونزية من إداليون (الوجه الأول) منقوشة بالكتابة القبرصية الكلاسيكية. قاعة الميداليات، المكتبة الوطنية، باريس



شكل (8) قرص Phaistos (الوجه الأول) قطرة حوالي 16 سم وسمكه 1.602.1 سم متحف هيراكليون الأثري (متحف آثار هيراكليون).

كتابات مقطعية)، وينبغي قراءة الوجه الأول في البداية. وأن نبدأ بقراءة هذا القرص من الخارج وننتهي عند المركز.

وإعادة المكتوب عليه لم تكن في صورة قالب وكان لابد من قراءة النص من اللوحة الطينية مباشرة، ولذا يمكن مقارنة القرص بالأختام التي تحمل واحدًا أو أكثر من الرموز بالكتابة الهيروغليفية الكريتية التي كان الغرض منها إما إظهار الملكية أو إثبات المصداقية أو وضع "ختم" يحتوى على كلمة قصيرة نسبيًا تتكون من رمزين إلى ستة رموز على وجه العمود.

وليس هناك مثيلٌ معروف من حيث تقنية الصناعة. وإلى أن تم اختراع النمط المتحرك في السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر الميلادي لم يكن هناك شيء شبيه مستخدم (على الرغم من أن الجمع بين عناصر من النمط المرن على قاعدة مؤقتة من أجل إنتاج نماذج كثيرة من الحروف وهو أمر مختلف كل الاختلاف عن طبع وختم حروف فردية واحدًا وراء الآخر باستخدام حروف طباعية لا يمكن دمجها مع بعضها البعض).

إن صانع هذا القرص كان لديه بكل تأكيد نموذج، لكنه لم يتمكن من تجنب الوقوع في خمسة عشر خطأً تركت أثارها على الطين ولا يمكن إنكار اللمحة الجمالية المبهجة التي تبرزها هذه التقنية، وفوق كل ذلك فإن قرص فايستوس phaistos قد أحرق عمدًا-لإعطائه مزيدًا من الصلابة- وهذا يعد شاهدًا على ما له من قيمة. وفي هذا العدد، فإنه يختلف جذريًا عن معظم الوثائق المكتوبة على الطمي التي عثر عليها في كريت وقبرص. هذه الجزئية التفصيلة بمفردها كافية لترجيح أن هذا القرص لم يكن أداة حسابية.

وهذه المادة ليست كريتية الأصل بغض النظر عن ما كتب حوله، لأن شكل الرموز لا يرتبط "بحال من الأحوال" برموز الهيروغليفية الكريتية أو الكتابة الخطية الأولى LA . وفيما يفصل بطراز واختيار الفكرة الرئيسية، فمن الصعب جدًا الربط بينها وبين رموز الكتابة المنياوية. في الحقيقة ليس هناك حرف كريتي أصلي على هذا القرص. فعلى سبيل المثال، ليس



شكل (9) قرص Phaistos (الوجه الثاني) قطره 16 سم وسمكه 1.6-2.1 سم متحف آثار هيراكليون.

هناك فأس مزدوج أو رأس ثور (وهي رموز تستخدم في الكتابات الثلاثة جميعها). والسفينة فقط هي التي يمكن القول بأنها تبدو "إيجية" بصورة غامضة ولسوء الحظ فإنه على أساس رمز واحد فإن هذا القرص تم تعريفه من قبل العديد من الباحثين على أنه "فلسطين"-وذلك من خلال الرأس ذات الريش" التي كان يرتديها المحاربون الفلسطينيون والممثلة على أسوار معبد رمسيس الثالث في مدينة هابو (حوالي 1160 ق.م)- وعلى أنه "ليس Lycien" (من خلال السقالة الخشبية التي عثر عليها منقوشة على الحجر على جدران مقابر ملكية في العصر الهلنيستي).

وإذا لم يكن هذا العمل الفني يشكل "سبقًا مذهلاً في الرسم" كما زعم البعض بطريقة حماسية مبالغ فيها فإنه يقدم بعضًا من التناقضات المختلطة. وليس أقل هذه التناقضات هو أن النص مقدر له أن يظل بلا تفسير أو فك لرموزه طالما ظل هذا القرص هو النموذج الوحيد على هذه الكتابة الخاصة.

المراجع

1. CHADWICK, J., *Le Déchiffrement du linéaire B. aux origines de la langue grecques*, Paris, 1972

2. GODART, L., *Le Disque de Phaistos. L'énigme d'une écriture*, Iraklio. 1995.

3. MASSON, O., *Les Inscriptions chypriotes syllabiques. Recueil critique commenté*, Paris, (1961), 1983.

4. OLIVIER, J.-P., *"Cretan writing in the second millennium B.C."*, World Archaeology 17, 1986, p. 377-389.

5. PALAIMA, Th. G., *"Cypro-Minaon Scripts: Problems of Historical Context"*, in problems in Decipherments, Y. Duhoux, Th. G. Palaima et J. Bennet ed., Louvain-la-Neuve, 1989, p. 121-187.

أصل الأبجدية السامية الغربية وكتـابتـها

بقلم أندريه لومير

ترجمة قاسم عبده قاسم

كانت اللغات السامية الغربية للشرق الأدنى القديم من أوائل اللغات التي حُصرت رموزها في نطاق ثلاثين علامة تقريبًا، ومعظمها ساكن، ويطلق عليها (الأبجدية)، وهي كلمة مشتقة من اسمي أول حرفين في الترتيب التقليدي للحروف، حسبما كان يتم تدريسه في بلاد المشرق. هذه الأبجدية البدائية، التي يعود تاريخها إلى النصف الأول من الألف الثانية قبل الميلاد، هي الأساس الذي قامت عليه الخطوط (الكنعانية) و(الأوجارتية) في النصف الثاني من الألف الثانية قبل الميلاد، كما قامت عليه في فترة لاحقة الخطوط الفينيقية، والفلسطينية، والعبرية، والعمونية، والموابية، والإدومية والعربية الجنوبية في الألف الأولى قبل الميلاد. وقرب نهاية القرن التاسع ق.م استعار الإغريق الكتابة الفينيقية وعدلوها ثم نقلوها إلى الأتروسكيين واللاتين. وفي الشرق الأدنى اختفت الخطوط الفلسطينية والعمونية والموابية في الوقت نفسه الذي اختفت الدول التي كانت تستخدم هذه الخطوط في القرن التاسع قبل الميلاد، على حين استمر الخط الفينيقي والخط العبري القديم رهن الاستخدام حتى القرون الأولى بعد الميلاد. وعلى أية حال كانت هناك في ذلك الوقت أشكال مختلفة من الكتابة تحظي بأوسع انتشار، لاسيما في المخطوطات والنقوش المكتوبة على شواهد القبور. والخط الآرامي هو وحده الذي نجا من عوادي الزمن وبقي حيًا إلى يومنا هذا، في أشكال تم تطويرها وتعديلها، ولاسيما الكتابة العبرية المربعة، بيد أنه بقى ماثلاً أيضًا في الخط العربي والخط السورياني.

1 - أصول الأبجدية

عثر على أول دليل للكتابة الأبجدية في إقليمين متجاورين هما شمال سيناء وفلسطين. ففي شبه جزيرة سيناء عُثر على ما يقرب من أربعين نقشًا من الخطوط المسماة (الخطوط السينائية الباكرة Proto Sinaitique) يرجع تاريخها إلى الفترة ما بين سنة 1850 إلى سنة 1500 ق.م تقريبًا، وقد وجدت هذه الكتابات منقوشة على الصخور أو على الألواح الحجرية، وفي بعض الأحيان كانت تجيء بعد النقوش المكتوبة بالهيروغليفية. (شكل 1) أما في فلسطين فقد تم العثور على



شكل (1) نقش مما قبل السامية يُقرأ LB'LT وجد على تمثال لأبي الهول حوالي سنة 1800 ق.م؟ رقم 41748، المتحف البريطاني، لندن

نقوش صغيرة وغالبًا ما كانت عبارة عن شذرات يرجع تاريخها إلى الفترة مابين القرن السابع عشر والقرن الرابع عشر ق.م.

ومن الواضح أن الخط الأبجدي الأول قد ظهر لأن القبائل السامية في ذلك الإقليم كثيرًا ما كانت تواجهه الهيروغليفية المصرية، وهي كتابة كانت تتضمن حوالي عشرين حرفًا أبجديًا، كانت تستخدم



شكل (2) كتاب تعلم حروف بالمسمارية من أوغاريت القرن الثالث عشر ق.م، AO 19992، متحف اللوفر، باريس

أساسًا بغرض نقل الأسماء الأجنبية. وبالتالي فإن أشكال السبع والعشرين علامة أو نحوها من العلامات الأبجدية المستخدمة في نقوش سيناء الباكرة مستلهمة بشكل واضح من الهيروغليفية، على الرغم من أنها لا تمثل الأصوات نفسها ويمكن استنباط أصواتها من الكلمة التي تمثلها الكتابة المصورة في اللغات السامية الغربية.

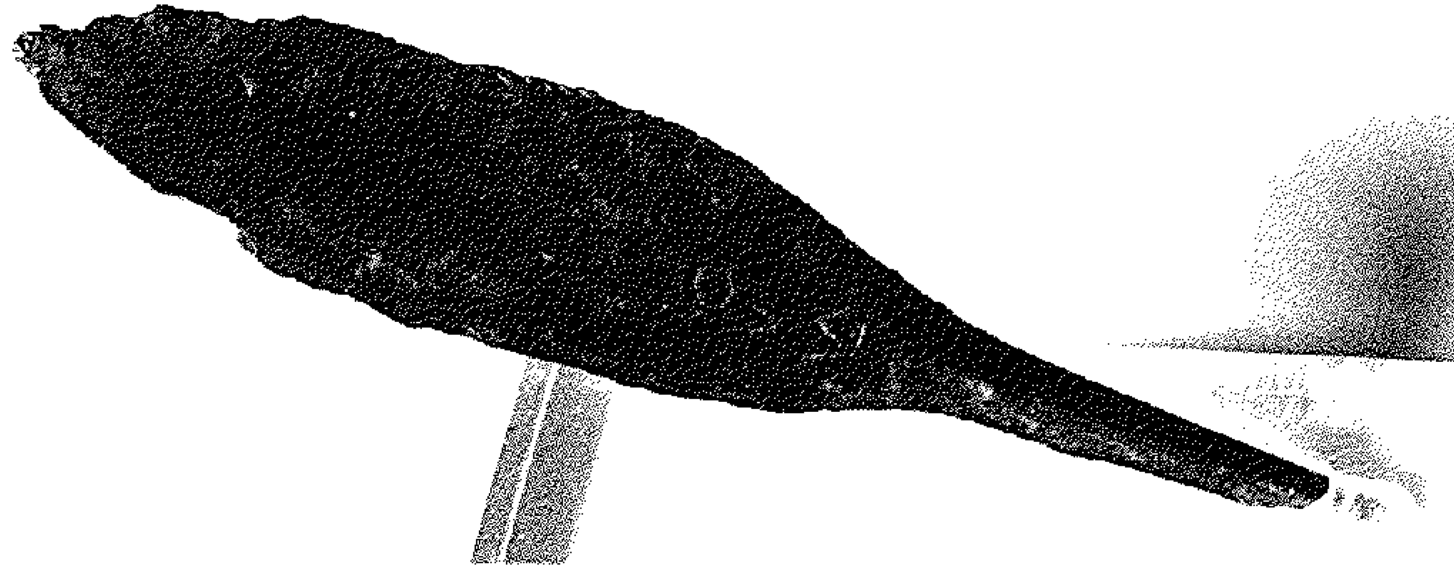
وعلى سبيل المثال، فإن العلامة التي تمثل رأس ثور (وهي الألف في السامية الغربية) كانت تستخدم لنقل الحرف الساكن الذي يمثل في اللغات التي تستخدم الخط اللاتيني الرمز "و" وهو حرف حلقي ساكن. أما الحرف التصويري الذي يوضح تمثيلاً هيكليًا للبيت (بيت في السامية الغربية) فهو يدل على الحرف الساكن باء. وبنفس الطريقة، فإن الخط الأفقي المتموج في الحرف التصويري الدال على الماء (ماييم في السامية الغربية) يستخدم ليشير إلى حرف ميم، وكما هو الحال في اللغات السامية الغربية، تلعب الحروف الساكنة دورًا أساسيًا في الإشارة إلى المجال الأساسي لعلم دلالات الأصوات. كانت الخطوط الأبجدية الأولى ساكنة تمامًا–كما هو الحال بالنسبة لمعظم الخط العربي والعبري اليوم .

2 - الكتابات السامية في القرنين الرابع عشر والثالث عشر قبل الميلاد

لم تفعل هزيمة الهكسوس حوالي سنة 1525 ق.م وغزو فلسطين على أيدي الإمبراطورية المصرية الجديدة شيئًا يساعد على انتشار الكتابة الجديدة، "كتابة المقهورين" لا سيما منذ أن تعين على هذه الكتابة أن تتنافس مع الكتابتين التقليديتين السائدتين، أي المصرية والمسمارية. وكانت الكتابة المصرية (في صيغتها الهيروغليفية والهيراطيقية على السواء) هي لغة المنتصرين، كما كانت الكتابة المسمارية خطًا عالميًا تقوم أدلة كثيرة على شيوع استخدامه في الشرق الأدنى منذ القرنين الثامن عشر والسابع عشر ق.م.

وخطابات تل العمارنة برهان على أن الكتبة في الشرق الأدنى في تلك الفترة استخدموا الخط المسماري، وفيما بعد (حوالي 1300 ق.م) استخدموا تعديلاً مسماريًا للكتابة الخطية، وهي كتابة أبجدية أخرى، كانت مستخدمة في فينيقيا وفلسطين، وفيما يسمى الآن سهل البقاع في جنوب لبنان، وجنوب حمص، وحتى في قبرص.

وتأتي أكبر كمية من الأدلة المتاحة الآن على استخدام الخط المسماري من رأس شمرا، على شاطئ شمال بلاد الشام، وهي المنطقة التي كانت معروفة ذات مرة باسم أوغاريت. وهنا كانت ثمة أبجدية من ثلاثين حرفًا، فيها كل حرف ساكن يرتبط به حرف متحرك ('a,'i,'u,) وقد تبنتها الإدارة الملكية المحلية بشكل رسمي. وقد كشفت الحفريات الفرنسية التي بدأت سنة 1930 م في أوغاريت والمواقع المجاورة لها عن حوالي ألفي نقش من هذا النمط، فكانت أساسًا على ألواح من الصلصال، ونعرض مثالاً منها في (شكل 2)، وقد تضمنت المجموعة ثمانمائة نص مالي على الأقل، ومائة وسبعين نصًا أسطوريًا، وثمانين مادة للمراسلة، وحوالي عشرين تمرينًا مدرسيًا بالإضافة إلى كتب دراسية لتعليم الأبجدية. وعلى أية حال ينبغي التأكيد على أنه في أوغاريت نفسها يتجاوز عدد اللوحات التي تحمل مقاطع من المسمارية (لاسيما في اللغة الأكادية) اللوحات التي تحمل كتابة مسمارية أبجدية بكثير.



شكل (3) رأس سهم منقوش بالفينيقية القديمة، القرن الحادي عشر ق.م، AO 188492، متحف اللوفر، باريس

وسواء في شكلها المختصر (22 حرفًا) أو في شكلها الممتد (30 حرفًا) فقد توقفت الكتابة المسمارية الأبجدية مع اختفاء حضارة شرق المتوسط التي كانت قد ابتكرت هذه الكتابة في أواخر عصر البرونز؛ أي أنها لم تعش بعد غزو شعوب البحر حوالي سنة 1180 م.

3 - الكتابات الوطنية المختلفة من القرن الحادي عشر إلى القرن السادس ق.م

بعد العصر المظلم، كانت حضارة أواخر عصر البرونز قد تخلت عن مكانها لحضارة ما يسمى عصر الحديد، وفيه تولدت من الكتابة الخطية التي سادت أواخر عصر البرونز خطوط جديدة جاءت في أعقاب عصر البرونز وهي عدة كيانات سياسية مستقلة. وكانت الحروف التي بدأت من القاعدة نفسها قد أخذت تتحول تدريجيًا عن شكلها الأصلي لكي تعكس تقاليد الكتابة في الإقليم لدى العديد من الإدارات الملكية التي كانت تستخدم لغات أو لهجات مختلفة. واعتمادًا

على اللغة وجدت عدة خطوط مما يسمى "بالكنعانية" تستخدمها اللغات الفينيقية، والفلسطينية، والعبرية، والعمونية، والموآبية والإدومية، وكان هناك أيضا الخط الآرامي والخط العربي الجنوبي.

"الكتابات الكنعانية"

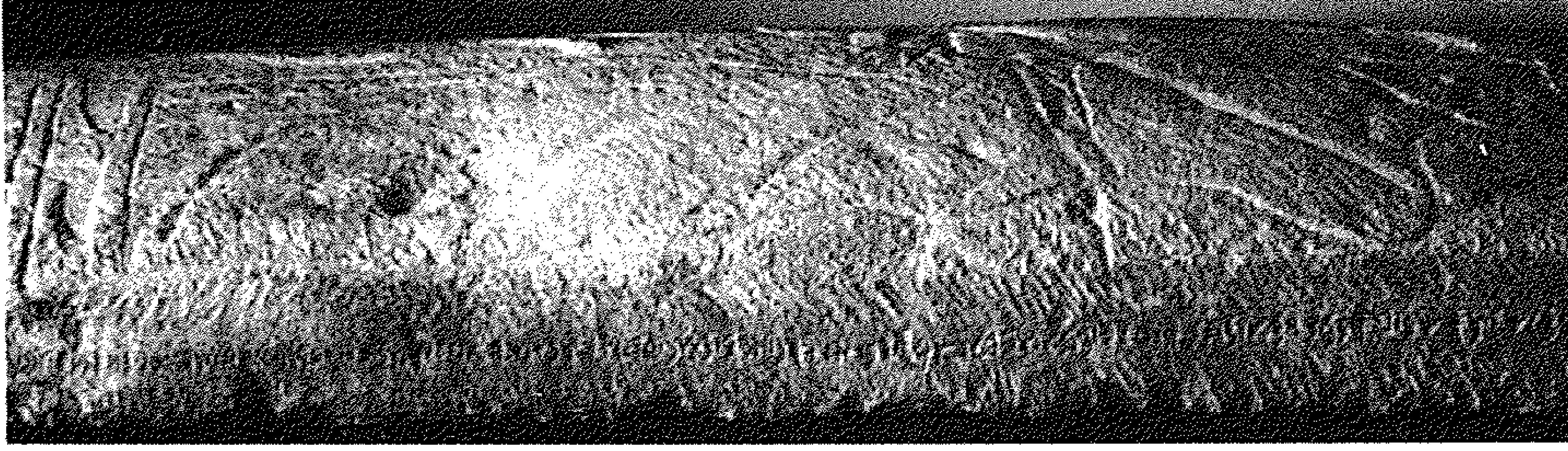
الكتابة الفينيقية:

تطورت الثقافة الفينيقية على طول ساحل البحر المتوسط الشرقي إلى جنوب جبل الكرمل، في مدن الدول التي قامت في صور وصيدا وبيبلوس وأرواد. وهناك الكثير من الأدلة على وجود خط كتابة فينيقية يرجع تاريخها إلى القرن الحادي عشر ق.م على شكل رؤوس سهام منقوشة (شكل 3) وعدة نقوش ملكية من بيبلوس. بما فيها التابوت الحجري للملك أهيروم (أو أهيرام) يرجع تاريخه إلى سنة 1000 ق.م (شكل 4). وثمة عدد قليل من النقوش على الجرار الفخارية يرجع تاريخها إلى فترة لاحقة قليلاً تؤكد استخدام الكتابة متصلة الحروف مستخدمة الحبر الأحمر أو الأسود (أواخر القرن التاسع والقرن الثامن ق.م) وهناك عدة شواهد قبور عليها نقوش فجة تحمل اسم الشخص المتوفى تم العثور عليها في مقابر بصور وأخزيف. تكشف عن أن الخط كان قد انتشر بحلول القرن السابع ق.م.

وخلال هذه الفترة، غالبًا ما كان الخط الفينيقي يستخدم خارج حدود فينيقيا. ويمكن أن نجده على أشياء مصنوعة في أور (أسفل بلاد النهرين) وكريت، ولاسيما في "المستعمرات" الفينيقية في قبرص ومالطا وصقلية وسردينيا (نقش نورا الذي يرجع إلى القرن التاسع) وجنوب إسبانيا (وصولاً إلى قاديز) وشمال أفريقيا، حيث كانت قرطاجة وهي مركز الحضارة البونية تتنافس لفترة من الزمن مع روما في سبيل السيطرة على البحر المتوسط. وثمة نقوش قليلة يرجع تاريخها إلى الفترة مابين القرن السادس إلى القرن الرابع ق.م. تم العثور عليها في مصر، ترتبط بمراكز التجارة الفينيقية.

وتتمثل أكثر ظاهرة مثيرة للدهشة في استخدام الفينيقية في النقوش الملكية في بلاد لم تكن الفينيقية فيها لغة الاستخدام المعتاد. كانت هذه هي الحال في مملكة سامال الآرامية الصغيرة (Zencirli) – والتي كانت موجودة شرق نهر أمانوس وسط تركيا في النصف الثاني من القرن التاسع ق.م– ومملكة كيو Qué في قليقية حيث وجدت نقوش ثنائية اللغة بالفينيقية واللوفية، في القرن الثامن وطوال القرن السابع ق.م، في Karatepe. وهذه هي أطول النقوش المكتوبة بالفينيقية المعروفة حتى الآن.

ولا شك في أن استخدام الفينيقية من قبل أناس يتحدثون اللوفية، وهي لغة هندو–أوروبية، قد سهل نقل وتعديل الأبجدية الفينيقية لكي تناسب العالم الناطق باليونانية، والذي كان قد استخدمها أصلاً وسيلة لنقل أسماء الأعلام المحلية مع مرشد أساسي لنطقها. وحتى على الرغم من أن التاريخ الدقيق والمكان الذي تمت فيه عملية التعديل هذه ما يزالان محل جدل، فمن المحتمل أن ذلك حدث في النصف الثاني من القرن التاسع ق.م. وكانت الحروف المستخدمة لتوضيح حروف الحلق الفينيقية والتي كانت زائدة في اليونانية قد عدلت لنقل

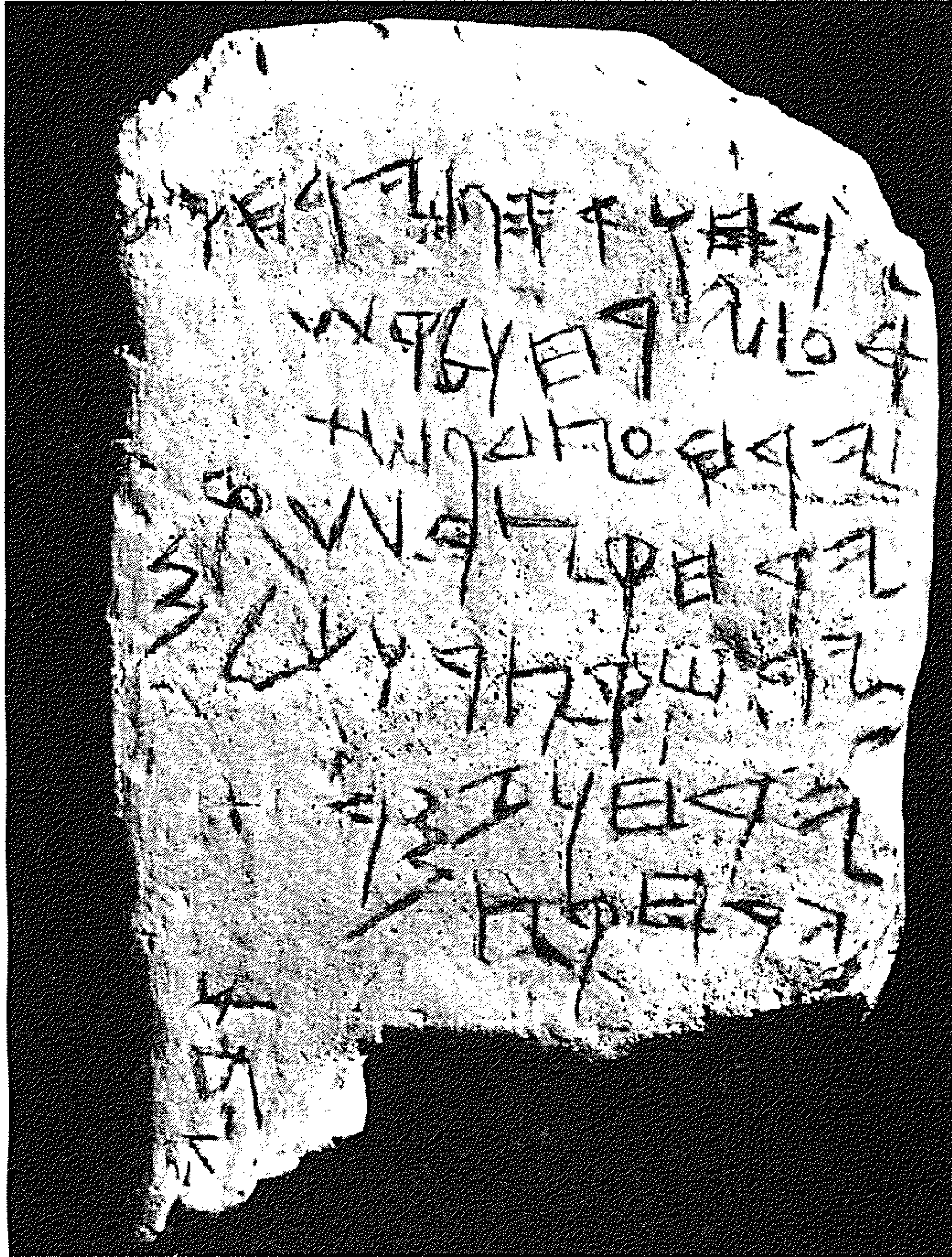


شكل (4) نقش على التابوت الحجري للملك أحيرام ملك بيبلوس، حوالي سنة 1000 ق.م، المتحف الوطني، بيروت

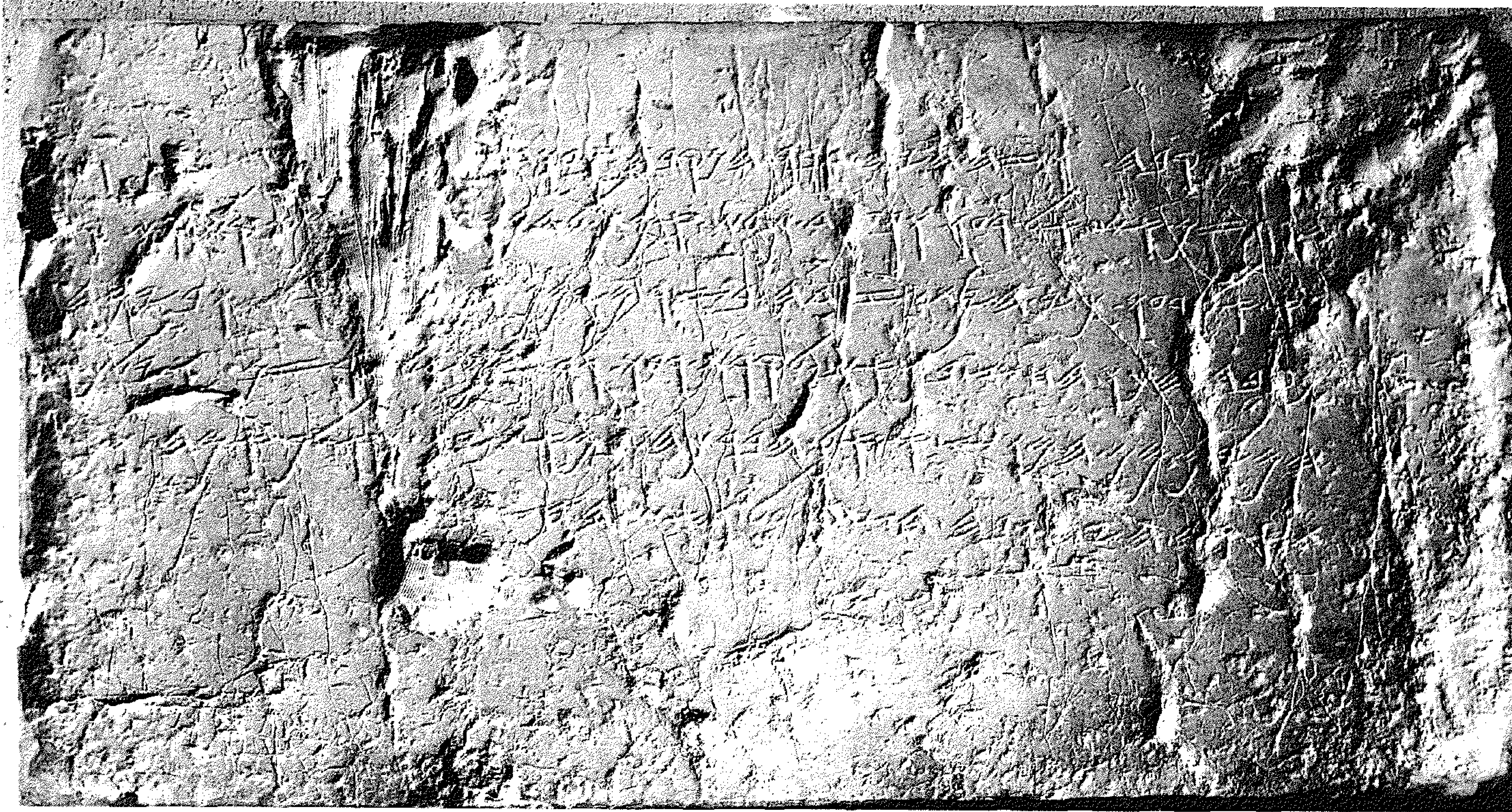
الحروف المتحركة التي كان لاغنى عن كتابتها لفهم نص مكتوب بلغة هندوأوروبية.

الكتابة الفلسطينية:

تنحدر الكتابة الفلسطينية مباشرة من الكتابة "الكنعانية" التي كانت تستخدم عند نهاية عصر البرونز الأخير. وقد تطور في الممالك الخمس التي قامت في الساحل الفلسطيني: غزة، عسقلان، وأشدود، وجات، وعكرون، وربما يكون لوح جزر (شكل 5) قد كتب بالخط الفلسطيني. وهو يظهر تقويمًا زراعيًا يرجع تاريخه إلى القرن العاشر ق.م وربما يكون أيضًا درسًا في تعلم الكتابة على لوح حجري.



شكل (5) لوح عُثر عليه في جزر بشرق المتوسط، متحف استنبول



شكل (6) نقش من قناة شيلاوم بالخط العبري القديم، تاريخه 701–715 ق.م، رقم AO1310، متحف اللوفر، باريس

الكتابة العبرية القديمة:

وإلى *الداخل*، فيما يعرف الآن باسم الأردن، وعلى طول ضفاف نهر الأردن، كانت مملكة إسرائيل الشمالية ومملكة يهوذا في الجنوب، وفي الأصل كانتا مملكة واحدة في عهد داود وابنه سليمان. ولأغراض الإدارة الملكية تبنوا "الخط الكنعاني" المحلي ثم طوروه بسرعة إلى أسلوب كتابة متصلة الحروف، عن طريق مد الخطوط الرأسية القصيرة وليها، وهي من خصائص الخطوط في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ق.م (شكل 6).

ولم يتم العثور على أية نقوش ملكية طويلة منقوشة على الأحجار من مملكة إسرائيل أو مملكة يهوذا. ومن ناحية أخرى، فإن العديد من قطع الأوستراكا، والأختام، والطوابع والأختام الرصاصية، وكذلك عدد قليل من النقوش الجنائزية والخطوط المرسومة على الصخور، بالإضافة إلى العديد من النقوش على الآنية والأختام، كلها تقوم دليلاً على أن الخط كان واسع الانتشار. وحتى على الرغم من أن كهوف الصحراء الفلسطينية لم تقدم لنا حتى هذه اللحظة سوى بردية واحدة من زمن الملوك (وحتى هذه كانت بردية ممسوحة وأعيدت الكتابة عليها)، نص الكتاب المقدس العبري –وكذلك آثار مطبوعة على ظهور معظم الأختام الرصاصية التي يرجع تاريخها إلى أواخر القرن الثامن ق.م حتى سنة 587 ق.م (وهي السنة التي استولى فيها نبوخذ نصر على القدس للمرة الثانية)– يوضح أن معظم كتابات هذه الفترة (خطابات، ووثائق إدارية، وعناوين ممتلكات، ونصوص أدبية، *الخ*) كانت تتم على البردي



شكل (7) خاتم الكاتب باروخ بن نرهايو، متحف إسرائيل القدس المحتلة



شكل (8) نقش عموني من قلعة عمان، قسم الآثار، عمان، الأردن



شكل (9) نصب تذكار لميشا ملك موآب، حوالي سنة 810 ق.م، رقم 2142 .AO 5066، متحف اللوفر، باريس

أو الجلد. وكانت الكتب -على شكل لفافات- ووثائق الملكية يكتبها كاتب كان هو الموثق أيضًا. وأحد أشهرهم كان هو باروخ، ابن نرياهو (شكل 7) وبصفته موظفًا لدى دارقيا كتب عقد بيع حقل لابن عمه (أرميا:32) وكذلك لفافات تحتوي على النبوءات (ارميا:36)

الكتابة العمونية

كانت المملكة العمونية قد تأسست في شرق الأردن في القرن الحادي عشر ق.م ولكنها لم تصبح ولاية بابلية جديدة سوى في سنة 582 ق.م. وقدمت لنا العاصمة رباط عامون (وهي عمان حاليًا) شذرة من نقش على الحجر (شكل 8). والخط العموني معروف أيضًا من خلال نحو مائة خاتم منقوش وهو مشابه للخط الفينيقي والآرامي اللذين أعقباه من حيث خطوطه الرأسية المستقيمة الكبيرة.

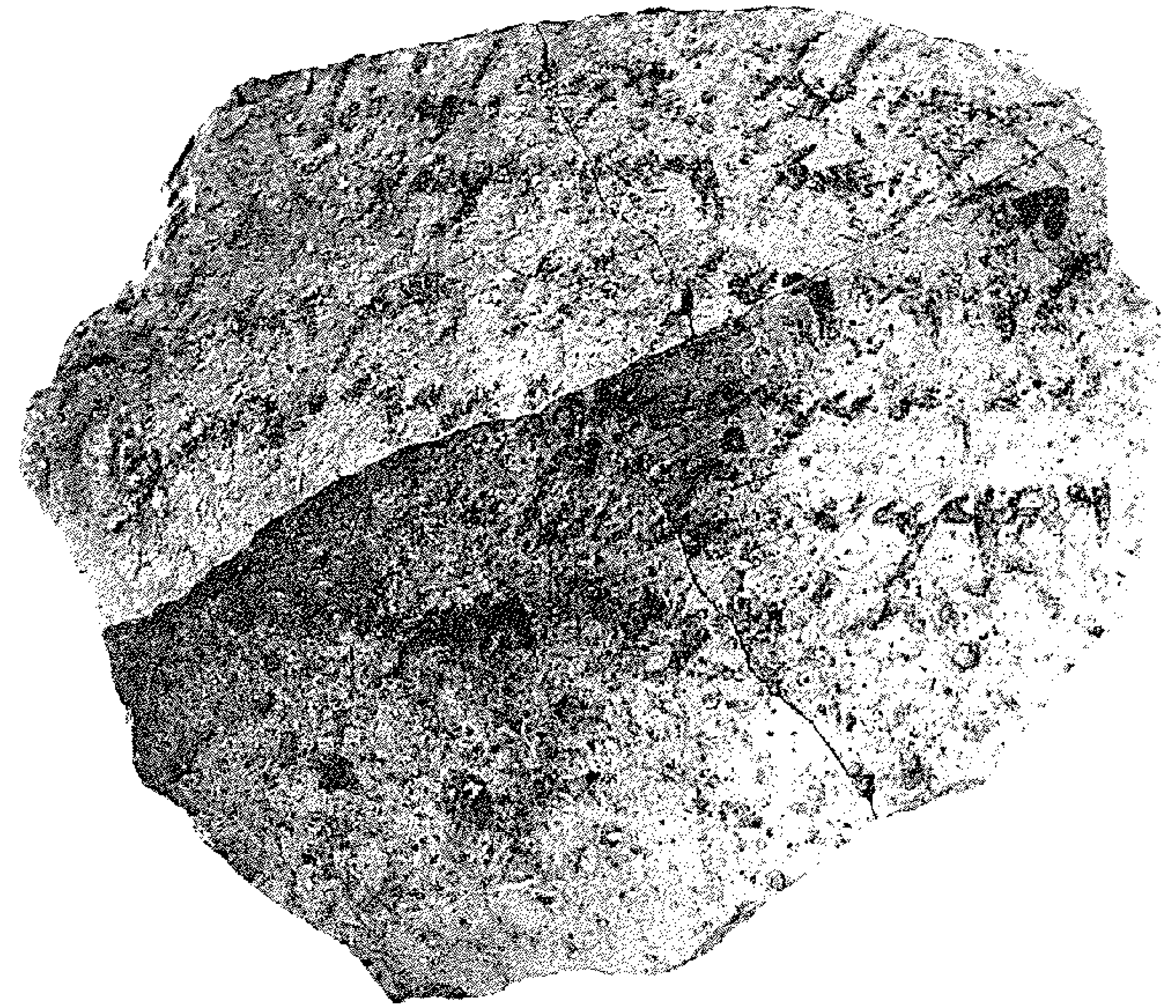
الكتابة الموآبية

كانت مملكة موآب تقع شرق البحر الميت وطورت ثقافتها الخاصة وديانتها قبل أن تختفي من الوجود سنة 582 ق.م. وخلال عهد كل من عمري وأهاب (881 - 853 ق.م.) كانت تابعة لمملكة إسرائيل، ومن ثم كانت تقاليدها في الكتاب شبيهة بالتقاليد، وهو ما يمكن مشاهدته على سبيل المثال، في العمود الحجري التذكاري لميشا، ملك موآب، وهو نقش ربما يكون قد تم نحته سنة 810 ق.م (شكل 9). وفيما بعد تخلى

بعد تخلي الخط عن هذا الأسلوب، بحيث تم تكبير الرؤوس وتقصير الخطوط الرأسية، وأخيرًا فتح الرؤوس، ولا شك في أن ذلك كان بتأثير الخط الآرامي.

الكتابة الإدومية :

كانت مملكة إدوم تشغل الإقليم الجبلي الواقع جنوب شرق البحر الميت. ولم تصبح مستقلة سوى حوالي سنة 845 ق.م (الملوك الثاني: 22-20)، ثم امتدت بالتدريج إلى غرب صحراء عربة، ثم صحراء النقب فيما بعد (597 ق.م)، ثم التلال جنوب الضفة الغربية فيما بعد (587 ق.م) قبل تدميرها بحملة عسكرية (أوائل سنة 552 ق.م). وكانت المملكة تسيطر على تجارة البخور مع عالم البحر المتوسط وتقاليدها في الكتابة يبدو أنها تأثرت بالخط الموآبي، والخط الفلسطيني، وبالخط الآرامي منذ حوالي سنة 600 ق.م. ويعرف الخط الإدومي من خلال عدد من قطع الأوستراكا (شكل 10)، والأختام، وأختام الرصاص. وقد جري تنميطه بطريقة جعل حرف الدال يكتب من أعلى لأسفل لكي يكون من الأسهل تمييزه عن حرف الراء، لأن الحرفيين متشابهان كثيرًا وفي العبرية القديمة.



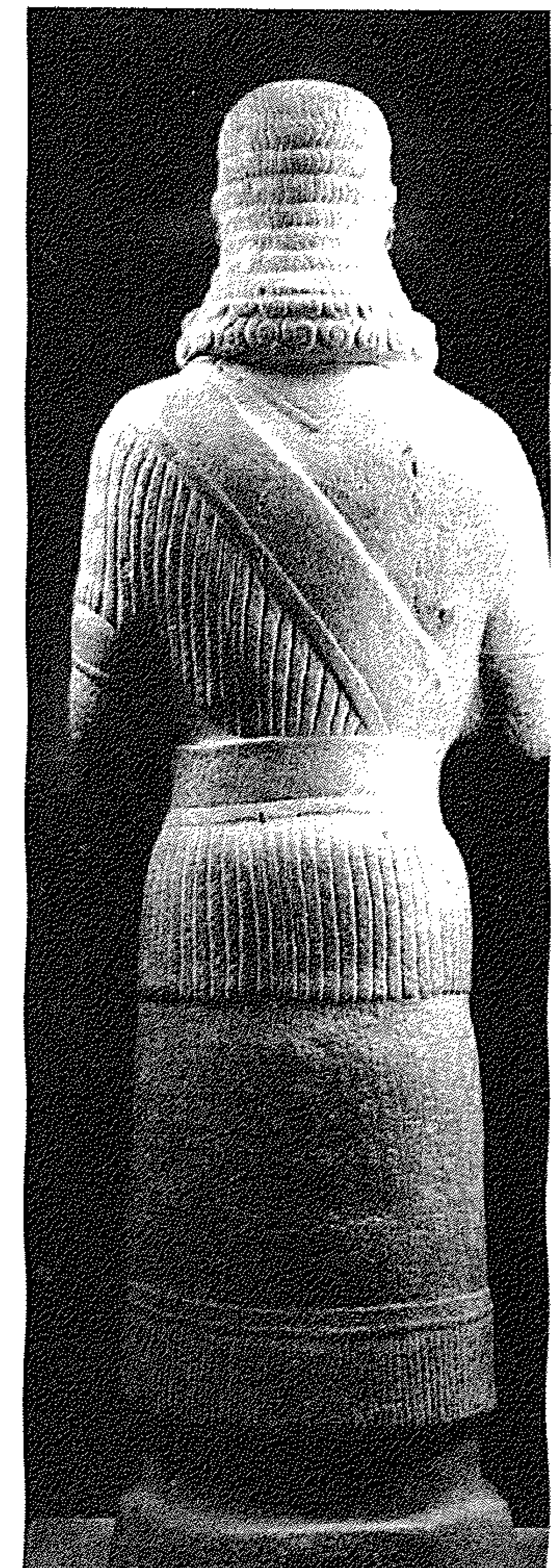
شكل (10) قطعة من الأوستراكا الإدومية من هوڤارت، غزة. القدس

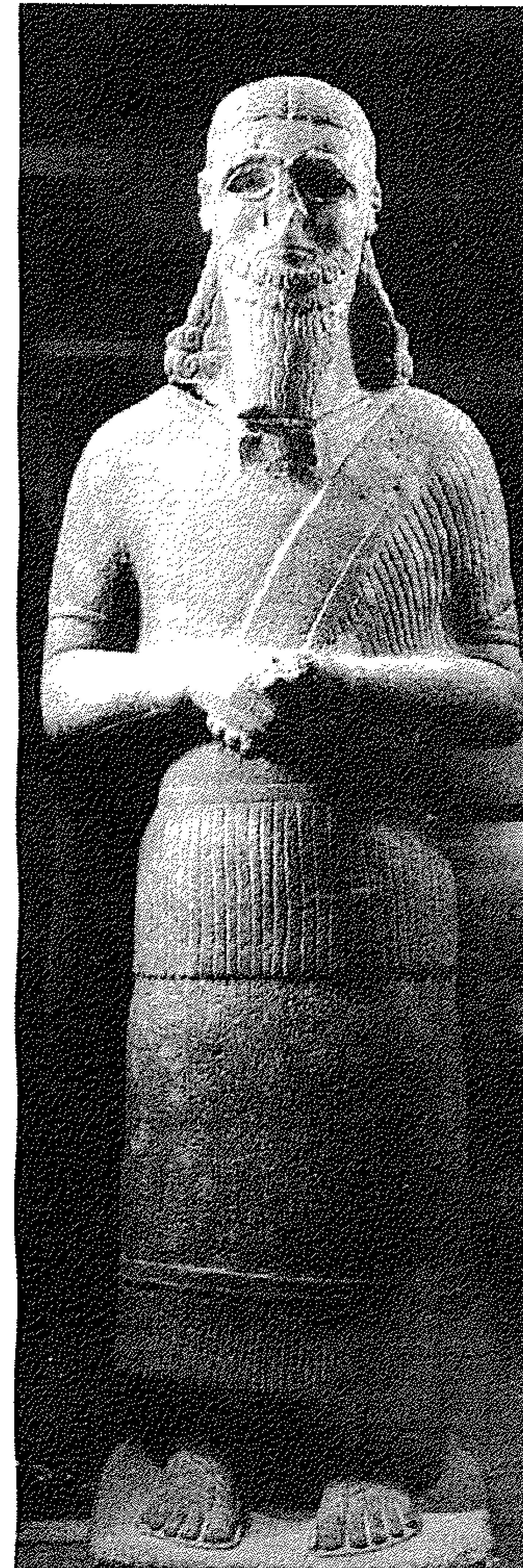
الكتابة الآرامية:

ربما كانت الكتابة الهجائية مستخدمة منذ القرن الحادي عشر، ولكنها تأكيدات كانت مستخدمة منذ النصف الثاني من القرن التاسع ق.م. في النقوش الملكية لمختلف الممالك الآرامية، تلك الممالك التي كانت تشغل ما يعرف الآن باسم سوريا (من أواسط الفرات حتى الخابور) وتم العثور على نص ملكي ثنائي اللغة مكتوب بالآشورية الآرامية، بالقرب من منبع نهر الخابور عند تل الفخرية، يرجع تاريخه إلى النصف الثاني من القرن التاسع ق.م ولكنه مكتوب بخط أقدم (شكل 11) والشذرات التي وجدت في تل دان (شكل 12) بالقرب من منبع نهر الأردن، يرجع تاريخها إلى الفترة نفسها وتوضح كيف كان الخط الآرامي مستخدمًا في إدارة حزقيال ملك دمشق العظيم (حوالي 805/803-841/845 ق.م).

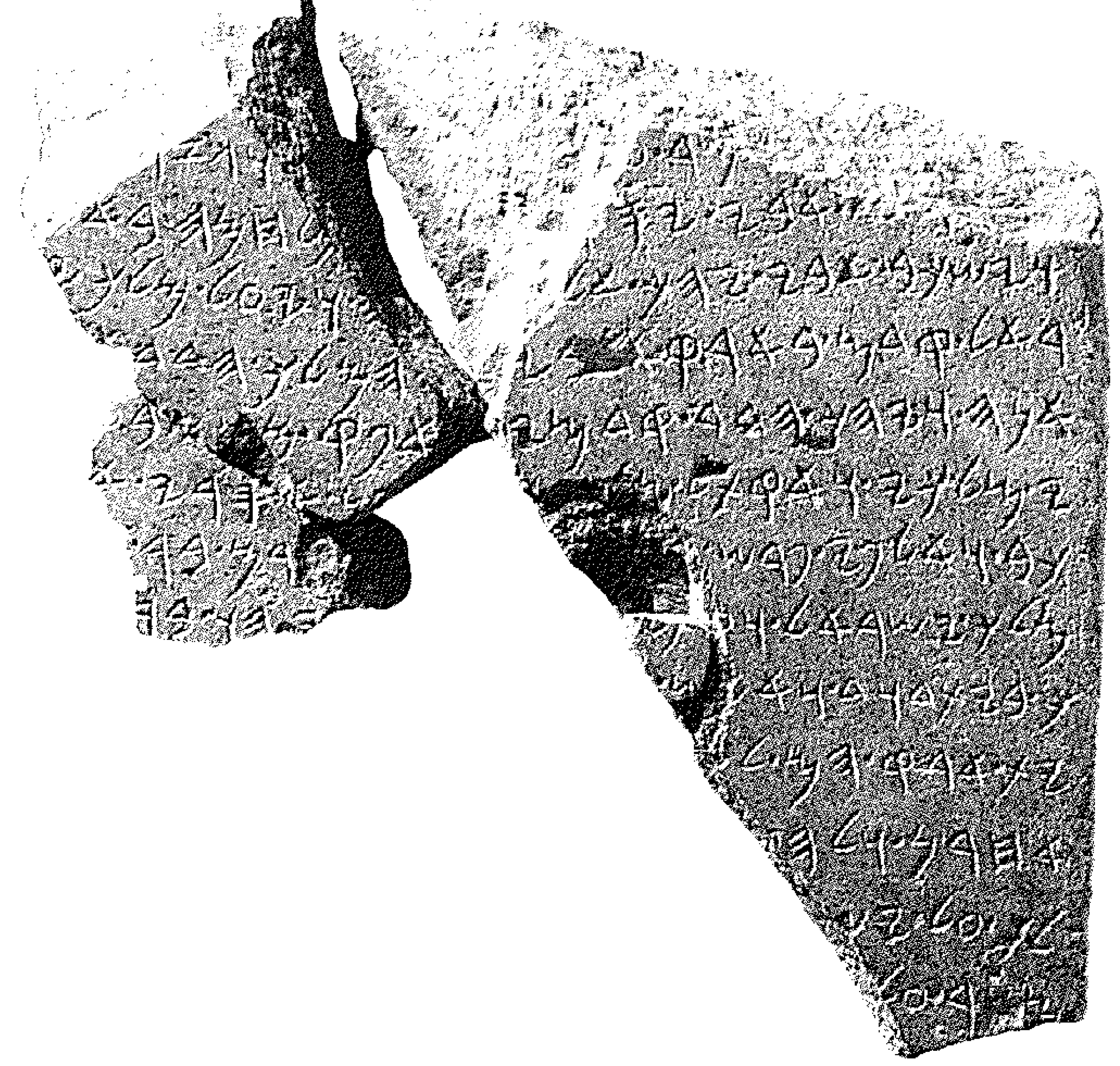
ومن مملكة دمشق، عند دير علا في وادي الأردن الأوسط، هناك بعض النقوش التي ترجع إلى القرن الثامن ق.م تقريبًا مكتوبة بالحبر على حائط مدهون بالجير. وعلى الرغم من أنه تم العثور عليها في شكل شذرات، فقد تمت إعادة تركيبها بحيث أمكن تحديدها بأنها مستخرجة من كتاب بلعام، ابن بيور، الرجل الذي رأى الآلهة (شكل 13). وهذا هو بلعام نفسه الشخصية الرئيسية في القصة الواردة في الكتاب المقدس (عدد 22-24). وربما تكون هذه النقوش تعديلاً عبرانيًا للتقاليد الأدبية الآرامية القديمة. والحقيقة أن النقوش مرتبة في أعمدة داخل إطار، وقد كتب العنوان والفقرات المهمة (العناوين) بالحبر الأحمر على حين كتبت بقية النص باللون الأسود. وهي تمثل نسخة من مخطوط لابد أنه كان في الأصل مكتوبًا على البردي أو الجلد.

وخلال تلك المدة نفسها (النصف الأول من القرن الثامن) كانت الكتابة الآرامية مستخدمة في مختلف النقوش الملكية على الحجر،





شكل (11) نقش آرامي، إحدى لغتين على ظهر تمثال من تل الفخرية، أواخر القرن التاسع ق.م، دمشق. سوريا



شكل (12) نقش حزقيال عثر عليه في حفائر تل دان

لتخليد ذكرى أعمال ملوك سامال (Zencirli) وملوك هامات (Afis)، وكذلك لكتابة المعاهدات مع مملكة أرباد (النقوش التي تم العثور عليها في sfiré).

وفي أثناء النصف الثاني من القرن الثامن ق.م، تم استيعاب كافة الممالك الآرامية في الإمبراطورية الآشورية التي صارت بذلك إمبراطورية آشورية-آرامية. وعلى الرغم من أن الخط الآرامي لم يعد يستخدم في النقوش الملكية بقصد التخليد، فإنه لم يختف كثيرًا لأنها كانت ما تزال تستخدم على نطاق واسع من قبل الإدارة الآشورية، التي غالبًا ما كانت تستخدم كُتَّابًا أكاديين ليكتبوا الخط المسماري على الألواح وكُتَّابًا آراميين ليكتبوا على البردي أو الجلد، أو حتى على لوح خشبي مغطى بالشمع.

واستمر استخدام الآرامية لغة وكتابة للملكية والاتصالات العالمية في ظل الإمبراطورية البابلية الجديدة منذ 605 إلى سنة 539 ق.م. والدليل على هذا موجود في عدة ألواح آرامية، ورسالة بالآرامية مكتوبة على البردي وموجهة إلى الفرعون نيكاو من ملك صغير من جنوب فلسطين، حوالي سنة 605-603 ق.م.

الكتابة العربية الجنوبية

تظل أصول الكتابة العربية الجنوبية غير معروفة ومثار كثير من الجدل. فعلى الرغم من أن التتابع التاريخي للنقوش العربية الجنوبية، التي يرجع تاريخها إلى بداية العصر المسيحي، تكاد معرفتنا به تكون يقينية، فإن عصر تلك النقوش التي يرجع تاريخها إلى الألف الأولى ق.م. يبقى أقل تأكيدًا. وتاريخ أقدم النقوش يقع بين نهاية الألف الثانية ق.م والقرن السادس ق.م حسبما يقول المختصون.

والكتابة العربية الجنوبية التذكارية منمطة تتميز بشكلها الهندسي. إذ تتألف الحروف من دوائر أو أنصاف دوائر وزوايا قائمة. وهي أكثر طولاً وأقل عرضًا، كما أن ثمة خطًا رأسيًا طويلاً يفصل الكلمات. وكما هو الحال في الخطوط السامية الغربية في الألف الثاني ق.م، كان يمكن كتابة أقدم النقوش العربية الجنوبية من اليسار إلى اليمين، ومن اليمين إلى اليسار، بل كان يمكن كتابتها في كلا الاتجاهين بالتبادل. وكان هناك تفضيل للكتابة من اليمين إلى اليسار، على الرغم من أن هذه لم تصبح ممارسة محددة حتى قرون قليلة قبل بداية العصر المسيحي. وقد توقف استخدام الكتابة العربية الجنوبية بعد ظهور الإسلام بوقت قليل. إذ إن الدين الجديد خلق امتدادًا للغة العربية وللكتابة العربية كذلك، التي كانت هي نفسها تطويرًا للكتابة النبطية (انظر صفحة 213)



شكل (13) نقش على الجص في دير علّاء من "كتاب بلعام"، قسم الآثار، عمان

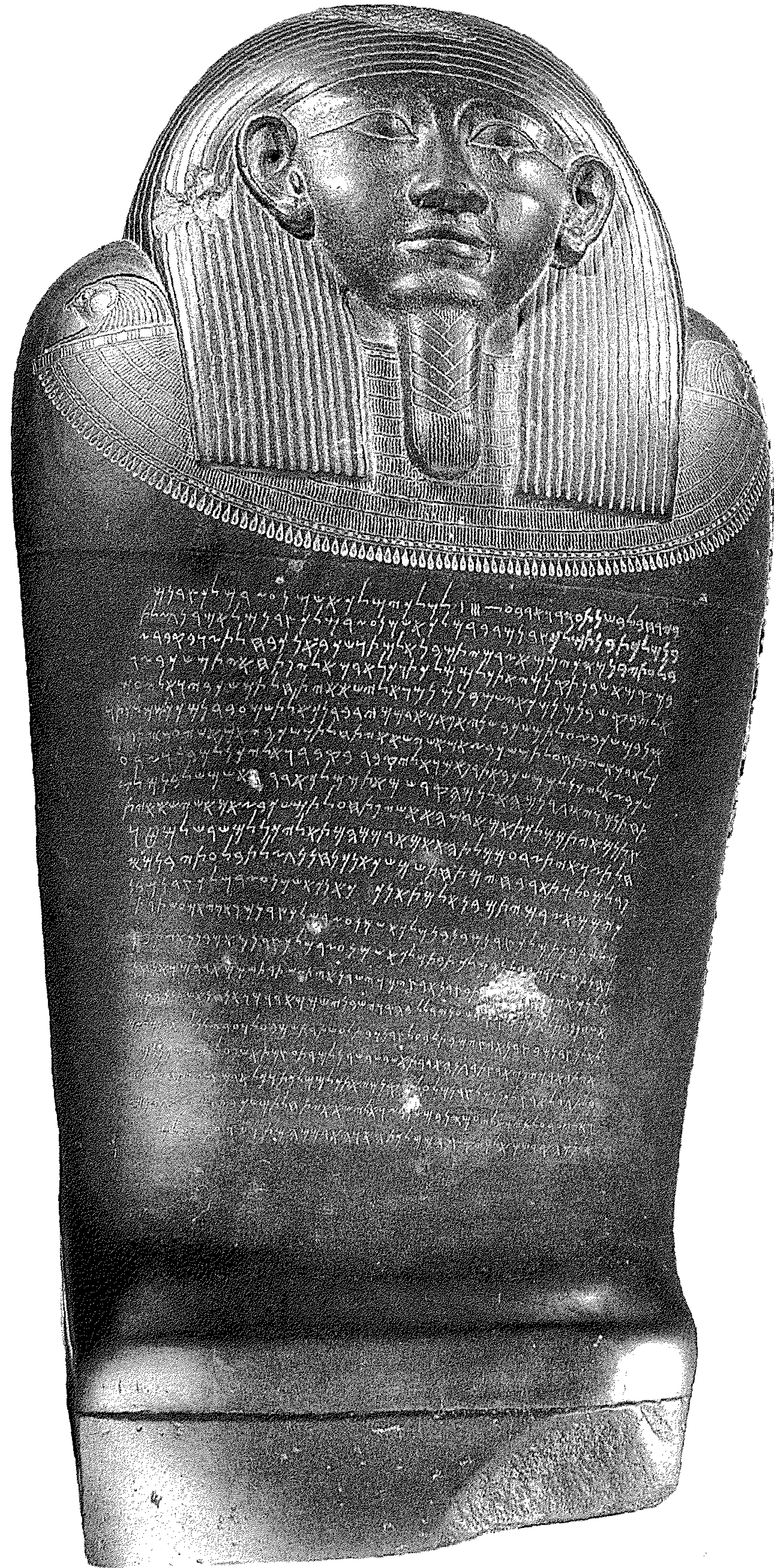
4 - الكتابات السامية في ظل الإمبراطورية الفارسية (539-332 ق.م)

في خلال ما يزيد على قرنين من الزمان، كان الشرق الأدنى والشرق الأوسط يجتمعان في كيان سياسي واحد، هو الإمبراطورية الفارسية التي كانت تمتد من آسيا الصغرى حتى نهر الهندوس. هذه الإمبراطورية الشاسعة ضمت أممًا عديدة كانت تستخدم مجموعة متنوعة من اللغات والكتابات، على الرغم من أن ملك الملوك لم يكن يسعى إلى توحيدها حسبما يبدو، وهو موقف يكاد يكون طوباويًا. وكانت الإدارة الفارسية تستخدم مختلف اللغات والكتابات المحلية، ولكنها في سبيل تسهيل الاتصال، مالت بطبيعة الحال إلى تفضيل اللغات والكتابات التي كانت بسيطة وسهلة الاستخدام ولها بالفعل قدر من الانتشار العالمي، مثل الآرامية. ولهذا السبب يسمى الخط الآرامي في هذه الفترة "الخط الآرامي الإمبراطوري" وكان يستخدم إلى جانب الخطوط المحلية في أماكن بعيدة مثل آسيا الصغرى، ومصر وعلى امتداد ضفاف نهر الهندوس، بل حتى في برسيبوليس في قلب بلاد فارس نفسها.

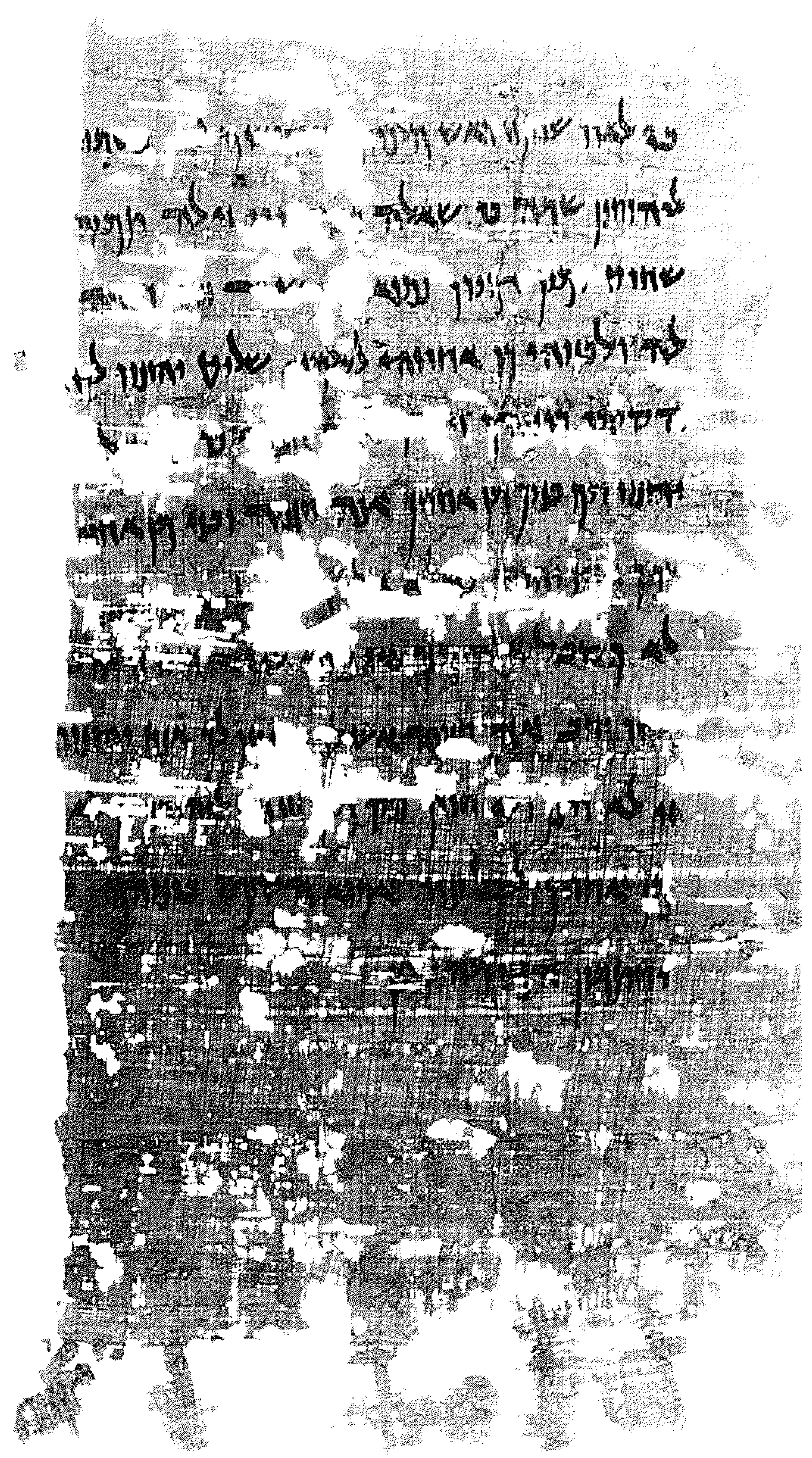
وقد ظهرت الكتابة الآرامية الإمبراطورية على العديد من قطع الأوستراكا والأختام الرصاصية في شرق المتوسط، وكذلك على البردي المكتشف في كهف بوادي داليا في الصحراء (شكل 15). وعلى امتداد ساحل البحر المتوسط، بقيت الفينيقية اللغة الرسمية في الممالك التابعة في صور وصيدا وبيبلوس وأرواد، وكذلك في أماكن بعينها من قبرص. أما في الداخل فإن الاتحاد الذي ضم الأقوام العربية في قدار استخدم الخط الآرامي في كتابة النقوش القصيرة بالآرامية أو اللغة العربية الشمالية، ومعه الخط العربي الشمالي والخطوط العربية الجنوبية. وفي إقليم يهوذا الصغير، ربما يكون قد استمر ينسخ بالعبرية القديمة، ولكن من المحتمل أنه حوالي سنة 398 ق.م (تاريخ بعثة عزرا) بدأ الخط الآرامي يصبح مستخدمًا لنقل نصوص الكتاب المقدس.

أما حال اللغة والخط في آسيا الصغر في ذلك الوقت فكان معقدًا على نحو خاص. وكانت الآرامية الإمبراطورية فقط هي التي حازت السيادة في قليقية. وثمة دليل جيد على أنها كانت مستخدمة في جميع أنحاء آسيا الصغرى تقريبًا، ولكن إلى جانب الخطوط واللغات المحلية، بما فيها اللوسية والكارية والليدية واليونانية، وهذه الأخيرة أخذت تنتشر تدريجيًا على نطاق واسع من بدايتها على الشاطئ الأيوني. ويكمن الدليل على هذا التكاثر في وجود عدد من النقوش ثنائية اللغة، أو حتى ثلاثية اللغة، مثل تلك النقوش الموجودة على الأعمدة الحجرية في xanthos التي تقدم قانونًا دينيًا باللوسية والآرامية واليونانية (شكل 16) .

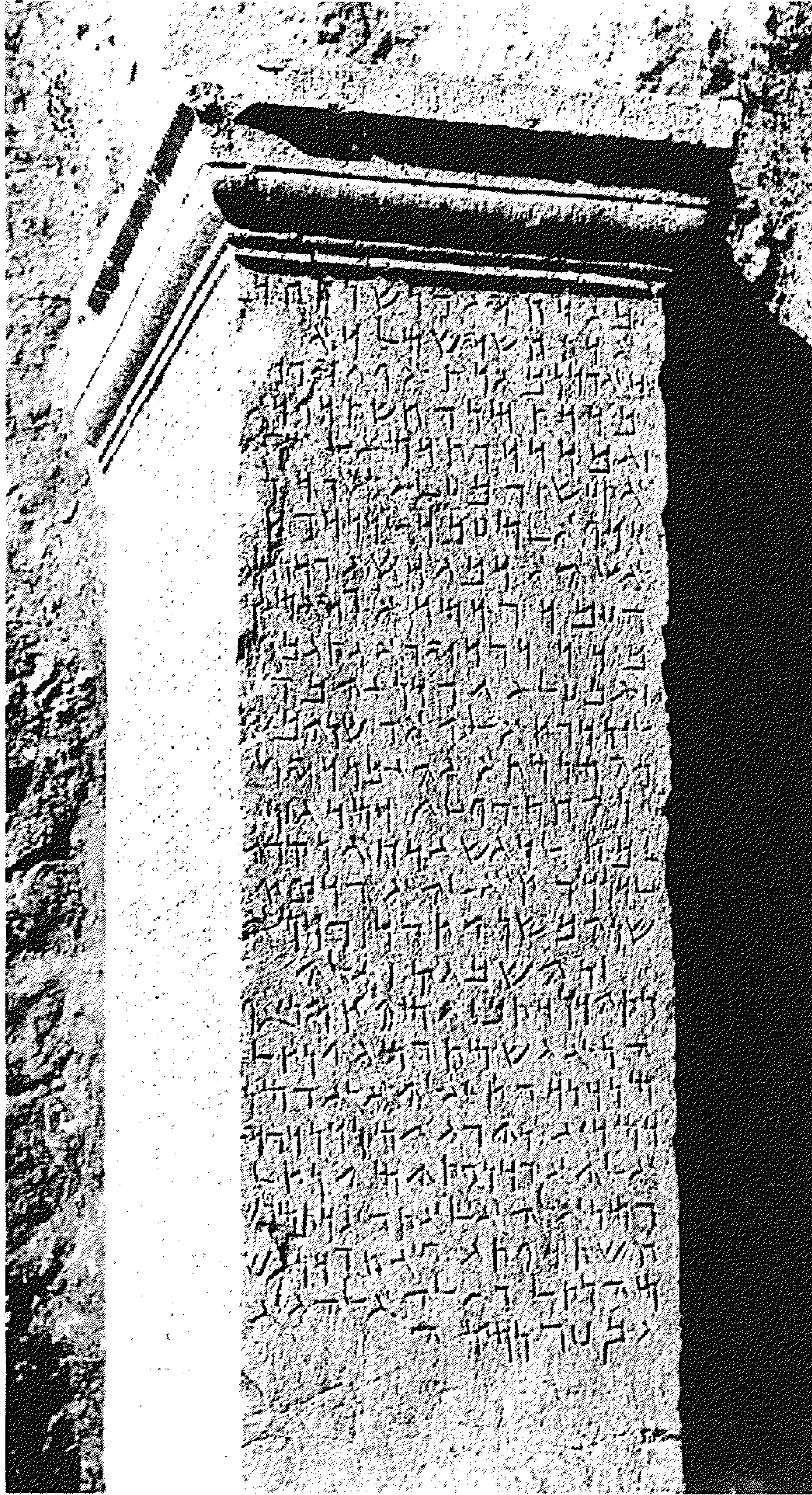
وعلى الرغم من امتدادها الجغرافي الواسع فقد بقيت الآرامية كما هي في كافة أرجاء الإمبراطورية، هذا من وجهة النظر اللغوية



شكل (14) نقش كتبه إشمونازور من صيدا، رقم AO 4806، متحف اللوفر، باريس



شكل (15) ورقة بردي رقم 1، عثر عليها في وادي داليه (335)، متحف روكفللر للآثار، القدس

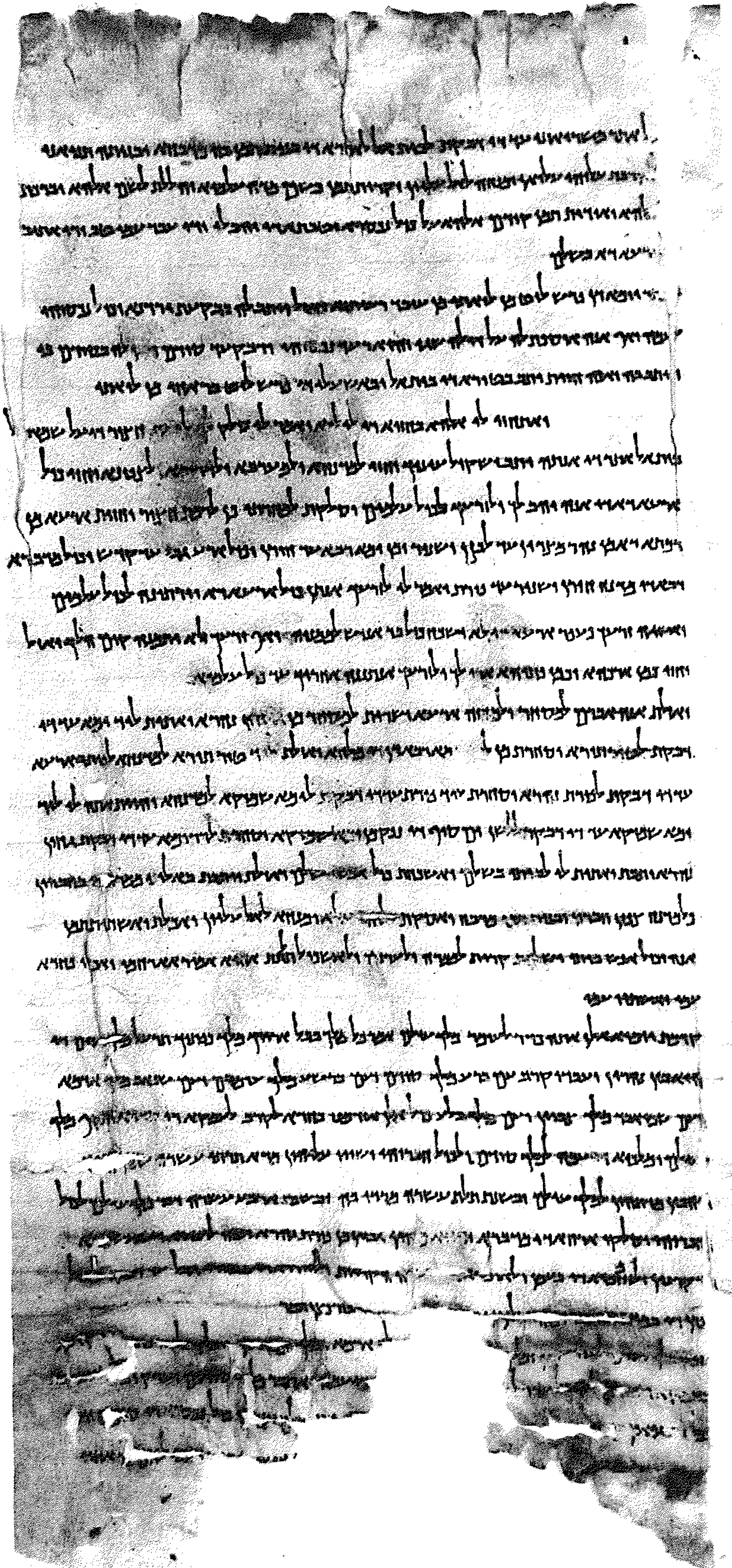


شكل (16) نص آرامي من النقش المثلث في Xamthos (733)

(مع استثناء بعض الاستعارات من اللغات المحلية) وهذا من وجهة نظر تاريخ الخطوط (سواء في ذلك الكتابة المتصلة أو التذكارية). ونحن نلاحظ أن هناك فقط بعض الاستعارات المهمة، من مفردات اللغة الفارسية القديمة، وهي مع ذلك طبيعية تمامًا، حيث كانت هذه الوحدة ممكنة وضرورية في الوقت ذاته بفضل استخدام الإدارة الحكومية الفارسية للآرامية في ذلك الفيض المستمر من المراسلات التي وجهتها إلى أماكن متنوعة من الإمبراطورية ولاسيما العواصم المتتابعة .

5 - الكتابات السامية من الإسكندر إلى قنسطنطين (334-324 ق.م)

لم يغير غزو الإسكندر الموقف الثقافي في الشرق الأدنى والشرق الأوسط تغييرًا مفاجئًا، بل فقط توقفت التواريخ المكتوبة على الوثائق القانونية المكتوبة بالخط الآرامي ببساطة عن توضيح السنة في عهد الملك داريوس الثالث وبدأت تضع السنة في عهد الإسكندر بدلاً من ذلك. بل كان يمكن القول حتى إن الإسكندر "آخر الملوك



الأخمينيين". وعلى أية حال، كانت حروب خلفاء الاسكندر، قد مزقت أوصال الإمبراطورية التي انقسمت إلى عدة ممالك هيللينستية ذات تاريخ حافل بالمشكلات. وفي ظل مثل هذه الظروف، تدهور استخدام الآرامية باستثناء الأقاليم التي كانت تتحدث لغة سامية.

وفي الغرب، أي في آسيا الصغرى، استمرت الآرامية مستخدمة حتى بداية العصر المسيحي، ولكن فقط في قبادوقيا وأرمينيا. وفي مصر موجودة فقط في نقوش قليلة على البردي أو على الفخار يرجع تاريخها إلى القرن الثالث ق.م.

وقد استمر استخدام الخط الآرامي في الشرق خلال القرن الثالث ق.م، حسبما تشهد نقوش أسوكا الخمسة (حوالي 274-237 ق.م) التي تم العثور عليها في أفغانستان وشمال غرب الهند. وهذا الملك نفسه معروف على نحو أفضل بسب النقوش الأربعين تقريبًا التي تم العثور عليها باللغة المحلية، البراهمي، وهو خط تصويري ربما يكون تعديلاً للخط الآرامي الذي تم ابتكاره في القرن السادس ق.م حسبما يرى بعض العلماء. أما الخط الخاروستي Kharosthi الذي كان يستخدم أساسًا للغة الباكترية Bactriane، فكان مستخدمًا من القرن الثاني ق.م وربما يكون تعديلاً آخر للخط الآرامي في القرن الخامس ق.م.

ومنذ سنة 247 ق.م كان الشمال الشرقي ثم شرق الإمبراطورية الفارسية السابقة قد احتله البارثيون والأرساخيويون Arsacid. وقد حالت الإمبراطورية البارثية (حتى القرن الثاني) والإمبراطورية الساسانية (التي خلفتها 226-640 م) دون توسع الإمبراطورية الرومانية باتجاه الشرق. ولم تعد الآرامية لغة يتحدث بها أهل المنطقة، ولكن البهلوية، وهي إحدى تعديلات الخط الآرامي، استخدمت لكتابة اللغات المحلية (البهلوية، أو البهلفية والبارسيكية).

وفي البلاد التي كانت تنطق بإحدى اللغات السامية، استطاعت الآرامية أن تقاوم انتشار اليونانية، بيد أن الموقف السياسي المنقلب سرعان ما أدى إلى تطور تقاليد كتابية وطنية أو إقليمية. وثمة تمييز قائم عادة فيما بين الآرامية الغربية والآرامية الشرقية.

الآرامية الغربية

في الجنوب كان الخط النبطي مستخدمًا، وكانت تلك هي اللغة الرسمية لمملكة البتراء التي كانت تغطي مساحة تشمل ما بين جنوب فلسطين لتصل إلى جنوب سوريا. وربما كانت غالبية الناس يتحدثون العربية. والخط النبطي معروف جيدًا من القرن الأول ق.م إلى القرن الثالث الميلادي، من خلال عدة آلاف من النقوش، معظمها جنائزي أو وفاء بنذور، أو مجرد كتابة. وكان مستخدمًا في هذه المنطقة جنبًا إلى جنب مع خطوط شمال شبه الجزيرة العربية التي كتب بها البدو، أي الخط الثمودي والصافيتي، على نحو ما كشفت عنهما آلاف المخربشات التي تم اكتشافها في السهول والصحراء. وقد بقي الخط موجودًا بعد أن ضم الرومان مملكة الأنباط سنة 106 م وربما يكون الخط العربي الحديث قد قام على أساسه.

شكل (17) عمود من النص الآرامي المزيف لسفر التكوين. متحف إسرائيل، القدس

وفي فلسطين استخدمت الكتابة الآرامية-اليهودية على كثير من النقوش المحفورة في الحجر لاسيما على الأماكن التي تحفظ فيها رفات الموتى، وقبل ذلك كله في المخطوطات التي عثر عليها في قمران (شكل 20). وفي كهف المربعة وغيره من كهوف الصحراء الفلسطينية. وكان الخط نفسه مستخدمًا على نحو أكثر شيوعًا لكتابة النص العبري، ومن ثم فإن الاسم "العبري المربع" جاء ليعني أن معظم الحروف كان يمكن كتابتها داخل مربع.

وقد نالت واحة بالميرا، في وسط صحراء بلاد الشام، حظها من المجد تحت حكم الملكة زنوبيا ولكنها هُزمت في النهاية من روما سنة 272 م. ولعل أهميتها الاقتصادية والثقافية، ترجع لكونها نقطة عبور للقوافل التجارية، وتظهر هذه الأهمية كذلك في حوالي ألفين من النقوش التذكارية (معظمها نقوش جنائزية) ترجع إلى الفترة مابين القرن الأول إلى القرن الثالث الميلادي، (شكل 18). وكانت الكتابة الآرامية من العصر الفارسي قد تطورت هنا إلى كتابة جميلة مدهشة، وأنيقة وإن كان يشوبها قليل من التكلف.

الآرامية الشرقية

تقع مدينة حاطره Hatra على مسافة حوالي ثلاثين ميلاً شمالي غرب آشور. وقد ازدهرت تقريبًا في الوقت نفسه الذي ازدهرت فيه بالميرا وكانت عاصمة في أعالي بلد النهرين. وقدمت لنا حوالي 350 نقشًا، معظمها منحوت في الصخر ويرجع تاريخها إلى الفترة مابين القرن الأول إلى القرن الثالث للميلاد. وحتى حينما كانت الكتابة الحاطرية تنحت في الصخر فإنها كانت ذات مظهر متشابك يجعل من الصعب قراءتها.

وأبعد من ذلك في اتجاه الغرب، ولكن في أعالي بلاد النهرين، طورت الرها (أورفا اليوم) تراثها الخاص في الكتابة، والمعروف باسم "الخط السورياني القديم" وعرفناه من خلال عدة مئات من النقوش. وعندما اعتنق ملك osrhoène المسيحية في القرن الميلادي الثاني، كان ذلك إيذانًا بميلاد تراث أدبي مهم ومستمر معظمه لاهوتي وتفسيري، أنتجه لاهوتيون من أمثال بارديسانيس وثاتيان.

وطوال تلك الفترة، توارت الكتابة الفينيقية تدريجيًا في غياهب النسيان. ويبدو أن اللغة والخط الفينيقي ظلا مستخدمين حتى بداية العصر المسيحي، ولكن الخط الفينيقي وحده كان ما يزال مستخدمًا على العملة في القرن الثاني والقرن الثالث. وتتميز بداية هذه الفترة بتوسع البونيين عندما تمددت الامبراطورية القرطاجية. وقد تم تقديمها بشكل جيد بالنقوش الموجودة على شواهد القبور (شكل 19) وعلى العملات التي تكشف عن خط جذاب وفخم. وفي الوقت نفسه، تطورت كتابة بونية جديدة جرى استخدامها فيما بعد في النقش على المنشآت التذكارية في شمال أفريقيا وتريبوليتانيا حتى بداية القرن الثالث الميلادي .

أما الكتابة العبرية القديمة (انظر ما سبق) فقد تطورت على نحو مختلف قليلاً. فقد اختفت من الاستخدام اليومي خلال العصر الفارسي، بينما تم الحفاظ عليها بشكل جزئي أثناء نسخ نصوص الكتاب المقدس، وعلى بعض العملات من القرن الرابع ق.م. وتميزت



شكل (18) نقش من بالميرا، سوريا، AO 2203، متحف اللوفر، باريس

المقاومة الحشمونية في القرن الثاني ق.م بإحياء محدد لهذا الخط العتيق، الذي استخدم للتأكيد على الخاصية اليهودية. ودائمًا ما كان يستخدم لكتابة النقوش على العملات الحشمونية وعلى عملات الثورة اليهودية الأولى (66-70 م) والثورة اليهودية الثانية (132-135 م) ضد الرومان. ثم استخدم بشكل متقطع في نسخ مخطوطات الكتاب المقدس لاسيما عند كتابة اسم الرب. وعلى أية حال، كان إحياء اللغة العبرية قائمًا على أساس الكتابة بالعبرية المربعة، وكانت تلك هي الكتابة المستخدمة في النصوص الأولى من تراث الربانيين، وخاصة المشناه، التي كتبت في أوائل القرن الثالث الميلادي.

وخلال هذه الفترة طور السامرة صيغتهم الخاصة من الخط العبري القديم الذي استخدموه لنسخ التوراة (وهي أسفار موسى الخمسة التي لا يعترفون بسواها من أسفار الكتاب المقدس) وكذلك مخطوطات أخرى تنتمي إلى تراثهم .

العصر البيزنطي

(من 324 إلى 638 على وجه التقريب)

شهدت هذه الفترة تحول أهل الشرق الأدنى إلى المسيحية، تحت رعاية الأباطرة البيزنطيين. ومن ثم فإنها كانت مصحوبة بانتشار اللغة اليونانية في مجال الاستخدام المعتاد. ولقيت الخطوط السامية الغربية التهديد بالانقراض، ولكن استخدامها ظل قائمًا في شكلين:

1 - السوريانية التي كانت تستخدم في المدارس اللاهوتية في الرها ونصيبين، في كتابات إفرام النصيبي الذي استخدم خطًا يعرف باسم Estranghelo.



شكل (19) شاهد قبر بوني من قرطاجة، AO5169، متحف اللوفر، باريس

2 – *العبرية* –وبصفة أساسية الخط العبري المربع– وهو الخط الذي كان يستخدم في النصوص العبرية والآرامية في تراث اليهود الربانيين، وبشكل لافت في النسخة البابلية ونسخة القدس من التلمود، على حين استمر السامرة يستخدمون الخط الخاص بهم.

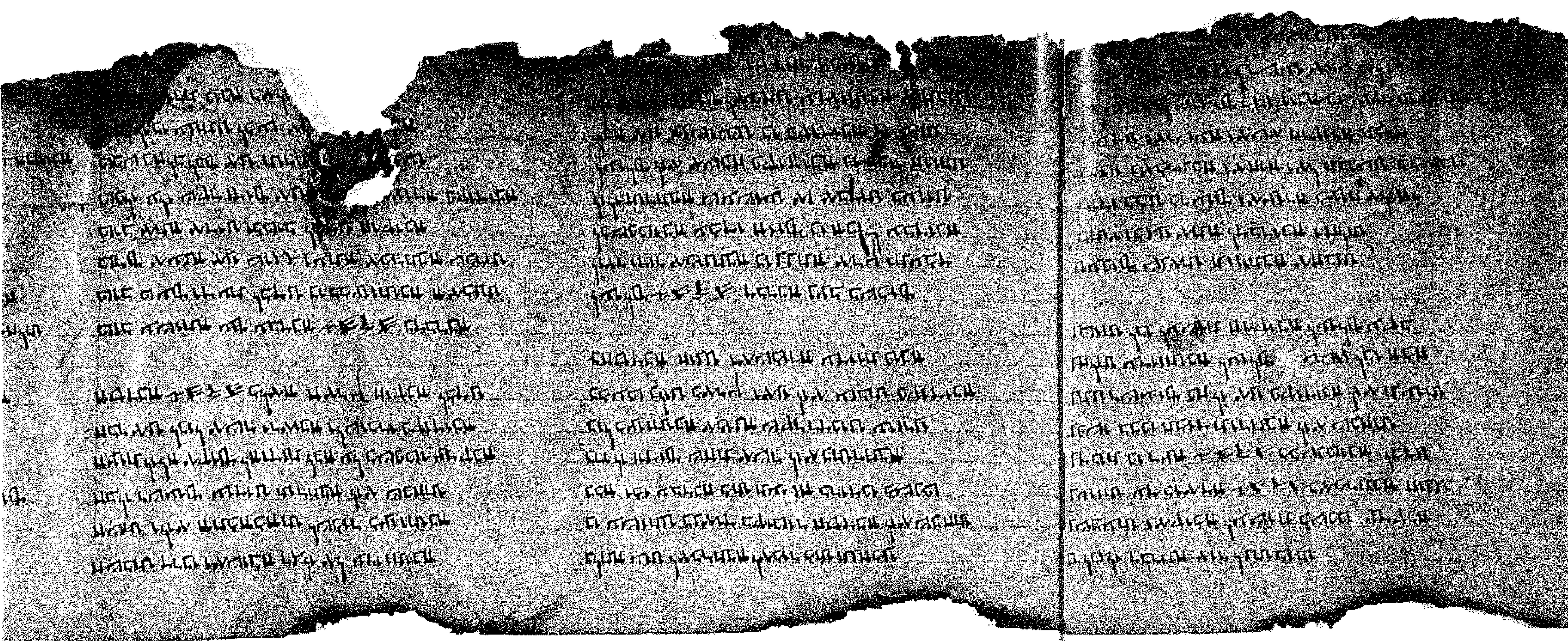
7 - من الفتح العربي (حوالي 638) حتى أيامنا هذه:

بعد الفتح العربي، كاد استخدام الخطوط السامية الغربية يكون قاصرًا على السياق الديني وحده.

والسوريانية مرتبطة بالمسيحية الشرقية، التي أخذها المبشرون المسيحيون معهم حتى الهند والصين. وتنويعات الخط المعروفة باسم السرتو والنسطوري، تطورت من القرن السادس عشر واستخدمت بشكل أساسي في بلاد الشام والعراق على أيدي المسيحيين.

واستمرت الكتابة السامرية مستخدمة من قبل الجماعة السامرية الصغيرة المتضائلة التي وصل تعدادها في القرن العشرين إلى بضع مئات فقط يعيشون في نابلس على الصفة الغربية وفي حولون بإسرائيل.

واستمر الخط العبرى المربع يستخدم لكتابة الكتاب المقدس، والتعاليم الدينية، والنقوش (والنصب التذكارية الجنائزية أساسًا) وعلى أية حال، تطورت عدة أنماط من الخط العبري المتصل بمرور الزمن. والمعروف أكثر هو خط راشي، الذي أُطلق عليه هذا الاسم لأنه استخدم في كتاب التفسير الذي ألفه راشي وكان أول كتاب يطبع بالعبرية على الإطلاق (Riggio di Calabria,1485).



شكل (20) شذرة من لفافة تحمل جزءًا من المزامير عثر عليها في قمران، متحف إسرائيل، القدس

وقد وسَّع إحياء اللغة العبرية في القرن التاسع عشر، ونشوء دولة إسرائيل سنة 1948 م، لتكون العبرية هي لغتها الرسمية، من مكانة الخط العبري باعتباره شكلًا دينيًا خالصًا من الكتابة بحيث صار يستخدم استخدامًا عموميًا ورسميًا على السواء، وصار هو خط الكتابة العام في إسرائيل (في الصحف اليومية على سبيل المثال). ويستخدم الخط العبري المتشابك اليدوي الحديث حروفًا تبدو مختلفة تمامًا.

وهكذا، فإنه بغض النظر عن الخط السورياني والخط العبري (سواء كان مربعًا أو سامريًا) فإن كثيرًا من الأبجديات المستخدمة اليوم، لاسيما اليونانية، اللاتينية والعربية قامت على أساس الخطوط السامية الغربية سواء بشكل مباشر أو غير مباشر.

المراجع

1. AMADASI GUZZO, M. G., *Scritture alphabetiche*, Rome, 1987.
2. BAURAIN, Cl., BONNET, C., KRINGS, V., ed., *Phoinikeia Grammata*, Liège-Namur, 1991.
3. FÉVRIER, J. G., *Histoire de l'écriture*, Paris, 1984.
4. LEMAIRE, A., *Les Écoles et la formation de la Bible dans l'ancien Israël* (Orbis Biblicus et Orientalis 39), Fribourg/Göttingen, 1981.
5. NAVEH, J., *The Development of the Aramaic Script*, Jerusalem, 1970.
6. NAVEH, J., *The Early History of the Alphabet: An Introduction to West Semitic Epigraphy and Palaeography*, Jerusalem-Leyde, 1982; 2e édition, 1987.
7. PECKHAM, J.B., *The Development of the Late Phoenician Scripts*, Cambridge (Ma), 1968.
8. SASS, B., *The Genesis of the Alphabet and its Development in the Second Millenium B.C.* (Ägyptes und Altes Testament 13), Wiesbaden, 1988.
9. SASS, B., *Studia alphabetica* (Orbis Biblicus et Orientalis 102), Fribourg/Göttingen, 1991.
10. VIERS, R.,(éd.), *Des signes pictographiques à l'alphabet*, Paris-Nice, 200.

حرف الألف في الأبجدية القبلانية

بقلم شارل موبسك

ترجمة **إسحاق عبيد**

القبلانية طائفة يهودية من أصحاب الأفكار السرية ظهرت في جنوب فرنسا في أواخر القرن الثاني عشر. ولقد انتشرت أفكار هذه الجماعة في إسبانيا (قطالونيا وقشتالة) ثم في حوض البحر المتوسط، وصولاً إلى شرق أوربا والشرق الأدنى. ولهذه الطائفة فهم خاص للنصوص التوراتية وأيديولوجية خاصة أيضًا فيما يتصل بأمور الخط والكتابة. فلقد راوغوا في استخدام حروف الأبجدية العبرية، خروجًا على التقاليد اليهودية التي تحرم التمثيل الحسي لله، بعدة حيل. ولما كانت النصوص الدينية اليهودية قد وردت في عبارات مؤلفة من حروف الأبجدية، فإن القبلانية نظروا إلى أن مؤالفة هذه الحروف تجعل النص الديني وكلام الله شيئًا ملموسًا من خلال عملية الخط والكتابة، ومن ثم فإن هذه المادة الخام عندما تتناولها أيدي "العارفين بالحق" يمكن تحويلها بشكل أو بآخر لتصبح إعلانًا عن الذات الإلهية، وبهذا تصبح الحروف، سواء في حال من التآلف أو منفردة، صالحة لإخراج بعد تصويري بعد أن كانت مهمتها قاصرة على مادة القراءة فحسب.

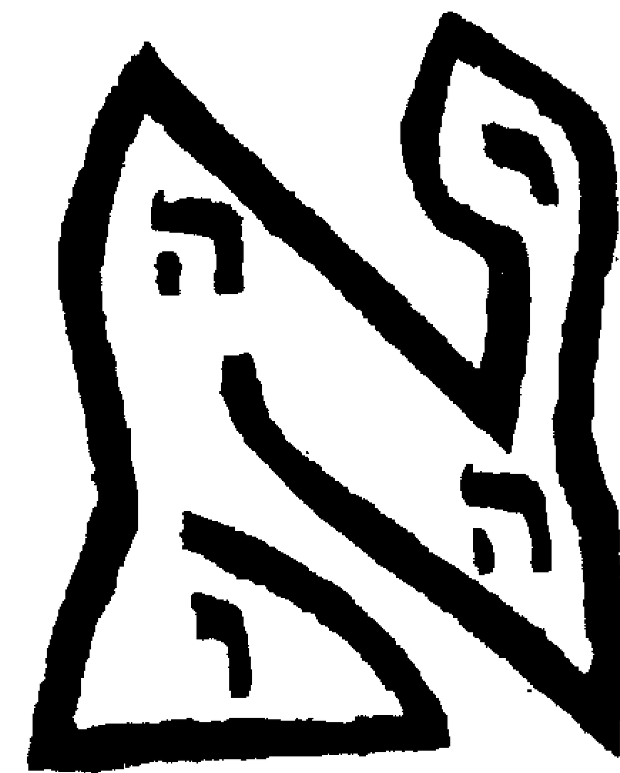
وإذا ما جاءت الكتابة في شكل تصويري، دون أن تفقد هويتها الأصلية، فإنها بذلك تنقل مفاهيم يمكن حفظها عن الحقيقة العليا السماوية، وتصبح في الوقت نفسه شيئًا مقدسًا يتجلى من خلاله غير المرئي للبشر. إن الكتابة تشير إلى ما هو غائب وغير منظور، وذلك من خلال القراءة واستيعاب المضمون، والمعنى، ولكن عندما تصور هذه الكتابة على الصفحة بطريقة مختلفة فإنها تنقل للمتلقي إطلالة خاطفة على شيء من السماويات، مستلهم من الربوبية بطريقة محسوسة.

ولقد اخترنا صفحة مصورة من الأدب القبلاني بعنوان "بوابة منظومة الخليقة (سفيروت)" من كتاب "بستان الرمان" (باروس ريمونيم)، والتي وضعها موسى القرطبي سنة 1549 م ضمن المجموعة التي جمعها في مدينة صفد في الجليل العليا بفلسطين. وقد تم نشر هذا الكتاب أولاً في مدينة كراشو في بولندة سنة 1952. ويقدم هذا الكتاب تصويرًا لبنية "الخليقة" (في حال من الفيض على شكل الكواكب السيارة أو الأرقام بحيث تؤلف معًا أعالي السموات)، وذلك بتصوير حرف الألف بطرائق متباينة. ويشرح هذا الكتاب فكرته كالآتي:

"المقصود بصورة الخليقة عندنا هو الشكل الذي تنتظم فيه الخلائق من خلال رؤى متعددة. ولقد خطط القبلان لهذا أشكالاً بعينها أطلقوا عليها "الأشجار" يتم رسمها على قطع من الرق. كما أن البعض الآخر قد اختاروا لهذا الغرض حرف الألف بالذات، وقسموه إلى ثلاثة أجزاء، الجزء الأول خاص بتصوير "التاج العلوي"؛ والجانب الأيمن يمثل "الحكمة"، ويمثل الجانب الأيسر الذكاء. أما الخط الذي نراه في الجانب الأيمن لشكل الألف، فتمثل رأسه "الغبطة"، في حين أن أعلى الخط للشكل على الجانب الأيسر يمثل "القوة"، ويمثل وسط الخط "الجمال". ويمثل عجز خط الجانب الأيمن وما دونه "النصر"، في حين يمثل عجز خط الجانب الأيسر "الجلالة". وأما المسافة بين القمة والعجز في الخطين فتمثل "الأساس"، في حين يرمز الطرف السفلي إلى "نبل الملكية".

ويتضح هذا التصوير في (شكل 1). كذلك عمل أفراد هذه الطائفة إلى نقش أشكال الشخوص الآدمية في الجزء العلوي من الرسم الخاص بحرف الألف، وذلك بقصد إعطاء المتلقي انطباعًا عن الصورة بشكل متكامل. ومع أن الخلائق التي يعرج عليها هؤلاء ترد وكأنها منعزلة وحدتها عن الأخرى، إلا أنها -كما يزعمون- تتآلف من كل متناغم، من خلال التأمل في حرف الألف.

وقد صور الألف الأول في شكل يمثل الهيئة أو الخلقة الآدمية بطريقة تخطيطية، لكي يكون تجليًا للكائن الأعلى أو الخالق، كما أن هذا الشكل الآدمي يشي ببنية الخلائق العشر جميعًا. أما الأطراف الجانبية للحرف فهي تصور أصابع اليد والقدم عن يسار ويمين، انطلاقاً مما ورد في سفر التكوين (1، 3). أما الحروف التي تتحرك حول حرف الألف فهي الحروف الاستهلالية للخلائق العشر.



أما الشكل الثاني لحرف الألف فيمثل منظومة هذه الخلائق من خلال أربعة حروف تدل على خالقها (وهي أسماء الله: الياء، والهاء، والواو، والهاء = يهوه) (Yod,hé,vav,hé).

أما الألف الثالثة والأخيرة فهي تصوير تخطيطي أيضًا لمنظومة الخلائق بالفيض الإلهي، متضمنة الحروف الاستهلالية لهذه الخلائق، ولكن التأكيد هنا ينصب على بنية هذه الخلائق وليس على ترتيبها أو على رمزها للاسم الرباني المقدس. وهذا الألف منفتح في أعلاه، ليشير إلى الخليقة الأولى، وأما السياج فلا يقصد به "العلة الأولى" لأنه يزدان من أعلى "السيد الكل الأوحد"؛ الذي يفيض برحمته على سائر الخلائق، فهو "اللا محدود" (اين سوف). كما أن الحرف نفسه منفتح في أسفله ليرمز إلى القصد من وراء هذا الترتيب وأنه إرشاد خطي العالم كله من أسفل، وذلك من خلال الفيض الرباني الرحيم اللا متناهي على كل خلائقه.

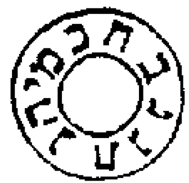


ملاحظة

1. يمكننا أن نترجم أيضًا الكلمة العبرية المستخدمة في هذا المقام بـ"يكتب". فالكتابة والتصوير التشكيلي مرتبطان بطريقة متصلة لا يمكن فصلها.

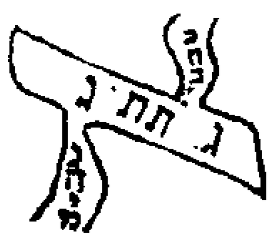
שער ה הוא שער סדר האצילות פרק ו

שער הששי הוא סדר עמידתן









شكل (1) (Moses Cordovero, Pardes Rimonim. Cracow، 1592).

المراجع

1. LIPINER, Elias, *The Metaphysics of the Hebrew Alphabet (en hébreu)*, Jérusalem, The Magnes Press, The Hebrew University, 1989.
2. IDEL, Moshe, *Language, Torah, and Hermeneutics in Abraham Abulafia*, New York, Suny Press, 1989.
3. LE GOLEM, *Traduit de l'anglais par Cyril Aslanoff*, Paris, Le Cerf, 1992.
4. YEHUDAH, Liebes, "The Seven Doubled Letters BG" D KFR"T: On the Doubled Reish, and the Background of Sefer Yetsira" (en hebreu), *Tarbiz* 61 (1992), p., 237-247.
5. SCHOLEM, GERSHOM, *Le Nom et Les Symboles de Dieu dans la mystique juive*, traduction de Mausrice R. Hayoum et Georges Vajda, Pais, Le Cerf, 1993.
6. WOLFSON, Elliot, *Through a Speculum that Shines*, Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism, Princeton University Press, 1994.
7. WOLFSON, Elliot, *"Anthropomorphic Imagery and Letter Symbolism in the Zohar"*, Jerusalem Studies in Jewish Thought 8 (1989) p. 141-181 (en hébreu).
8. WOLFSON, Elliot, "Letter, Symbolism and Merkavah Imagery in the Zohar", *-Alei Shefer- Studies in the Literature of Jewish Thought Presented to Rabbi Dr. Alexandre Safran*, edited by M. Hallamish, Jérusalem, 1990, p. 195-236. (en hébreu).

عليهم ولا تك في ضيق مما
يمكرون إن الله مع الذين
اتقوا والذين هم محسنون

سورة بنى اسرايل احدى عشرة ومية اية

بسم الله الرحمن الرحيم
سبحن الذي اسرى بعبده
ليلا من المسجد الحرام الى
المسجد الاقصا الذي
بركنا حوله لنريه من

الكتابة العربية

بقلم فرانسوا ديروش

ترجمة **محمد عبد الستار عثمان**

إن تاريخ الكتابة العربية تاريخ شائق، فالكتابة العربية هى الأخت الصغرى فى منظومة الأبجديات السامية، التي تعتمد على الأصوات الساكنة، والمقاطع المتحركة الطويلة، وكانت نشأة هذه الكتابة في صحراء دائمة التغير، متاخمة للعالم المستقر فى منطقة الهلال الخصيب، ويفسر هذا نوعًا ما ذلك الغموض الذى يحيط بنشأتها، وإذا كانت الشواهد والروايات المتأخرة قد اختلفت فيما بينها فإن المظهر العام لها ذو علاقة بالكتابة السريانية بالرغم من وجود اتفاق مرحلى مع الخط النبطي، والبحث في أصول هذه الكتابة أمر فى غاية التعقيد أيضا بسبب تاريخها الطويل. واستخدامها المكثف يمكن مشاهدته فى أشكال حروفها التى تكونت من خطوط بسيطة قليلة أو دوائر يتصل بعضها ببعض لتشكل الشكل اللين للكتابة القديمة، وهذه الصورة المبسطة والاقتصادية للكتابة العربية بالإضافة إلى أصولها الآرامية ذات الأبجدية السامية هو ما جعلها غير ملائمة لتمثيل اللغة العربية، وإذا كانت الأصوات العربية الثمانية والعشرين يمكن كتابتها فى هيئة ثماني عشرة علامة فقط فإن الحاجة إلى الإعجام كانت لازمة لتمييز الحروف التى تستخدم الصورة نفسها ولكنها تنطق بأكثر من صوت.

بيد أن هذا الخط المشوب بالنقص بشكل واضح كان مساويًا فى حالته مع تقاليد الكتابة العظمية فى الشرق الأقصى، لكن مرونة حروف الكتابة العربية أعطت فرصة جيدة استغلها الفنانون إلى أقصى حد ممكن. ففي إطار حضارة منعت تصوير الكائنات الآدمية والحيوانية، فإن الكتابة أصبحت تحتل مكانة كبيرة فى الفن الإسلامى، وبلغت الكتابة العربية مدى أصبحت معه أى مناقشة للكتابة العربية تنصب على "فن الخط"، ومن الأمور الغريبة المثيرة للجدل أنه لا يوجد مصطلح دقيق لكلمة Calligraphie [1] فى اللغة العربية. لأن كلمة "خط" تعنى الكتابة عمومًا. فهل يعنى هذا، ربما، أن الكتابة ليس لها وجود حقيقي سوى فى الخط الذي تكتب به؟

شكل (1) صفحة من القرآن (سورة 16 آية 12 إلى سورة 17 آية 1) القرن الثالث عشر أو الرابع عشر الميلادي Ms Smith-Lesouef 217, fol 1r، المكتبة الوطنية، باريس

وعندما ظهرت الكتابة فى عهد الرسول محمد "صلى الله عليه وسلم" فإنها كانت ذات مظهر بسيط وغير متقن، وتكشف الوثائق القديمة عن عدم وجود نسق منظم فى الكتابة، وهو أمر بلا شك ناشئ فى الأساس عن درجة ممارسة الكتابة كوظيفة عملية باعتبارها أداة للاستخدام اليومي. وداخل الجماعة البدائية التي عرفت باسم "أهل الكتاب" طرحت أهمية تدوين نص الوحي القرآني تغييرات اتضحت أهميتها تدريجيًا. وانتشر القرآن بسرعة عن طريق كتابته وتدوينه، وفى القرنين السابع والثامن للميلاد ساعدت الفتوحات العربية على سرعة عملية التعريب ووسعت من نطاق استخدام الكتابة العربية. وبينما كان هذا التوسع يجرى فى مجراه، ولتلبية الحاجات التي أوجدها تحولت الكتابة لتأخذ شكلاً أفضل يتناسب بمهمتها المقدسة ويتناسب كذلك مع القوة الجديدة لإمبراطورية المسلمين،[2] وقد كان لقرار الخليفة الأموى عبد الملك (فى أواخر القرن السابع الميلادي) الذي يقضي باستخدام الكتابة العربية كتابة رسمية للدولة أثره فى التعجيل بعملية التعريب، ويدل على ذلك ما نراه فى المخطوطات والمسكوكات (العملة) والنقوش التى ترجع إلى عصره. وتكشف هذه الوثائق عما بذل من مجهود كبير لجعل حروف الكتابة العربية فى أشكال منتظمة فى البداية منسقة. والكتابات الحجازية المبكرة أخذت شكلاً منتظمًا فى البداية وسرعان ما استبدلت بالكتابة العباسية المبكرة المزهرة،والجيل الأول من هذه الكتابة يتمثل من أعمال فنية (شكل 2، 3)، تقليدية وهى الكتابة التى عرفت خطأ بالخط الكوفي، وهذا النوع من الخط أصبح هو السائد فى الكتابة فى الوثائق الرسمية، ولكنه ظهر بعد الخط اللين الذى تغير هو الآخر تدريجيًا بسبب استخدامه فى التحرير اليومى، وتعتمد جماليات هذا النوع من الخط على امتداداته الأفقية السميكة كما أعطته الامتدادات الرأسية للحروف مظهرًا إيقاعيًا، وهذا التباين مع المظهر الديناميكى لهذه النزعة الجديدة واضحة المعالم ظهرت في نهاية القرن الثامن الميلادي بصفة مبدئية شكلًا بسيطًا لكتابة القرآن الكريم، ومع حلول القرن العاشر الميلادي كان قد صار هو الشكل النهائي بعد أن أدخلت عليه تعديلات معينة وهو الشكل الذى تبناه العالم الإسلامي،

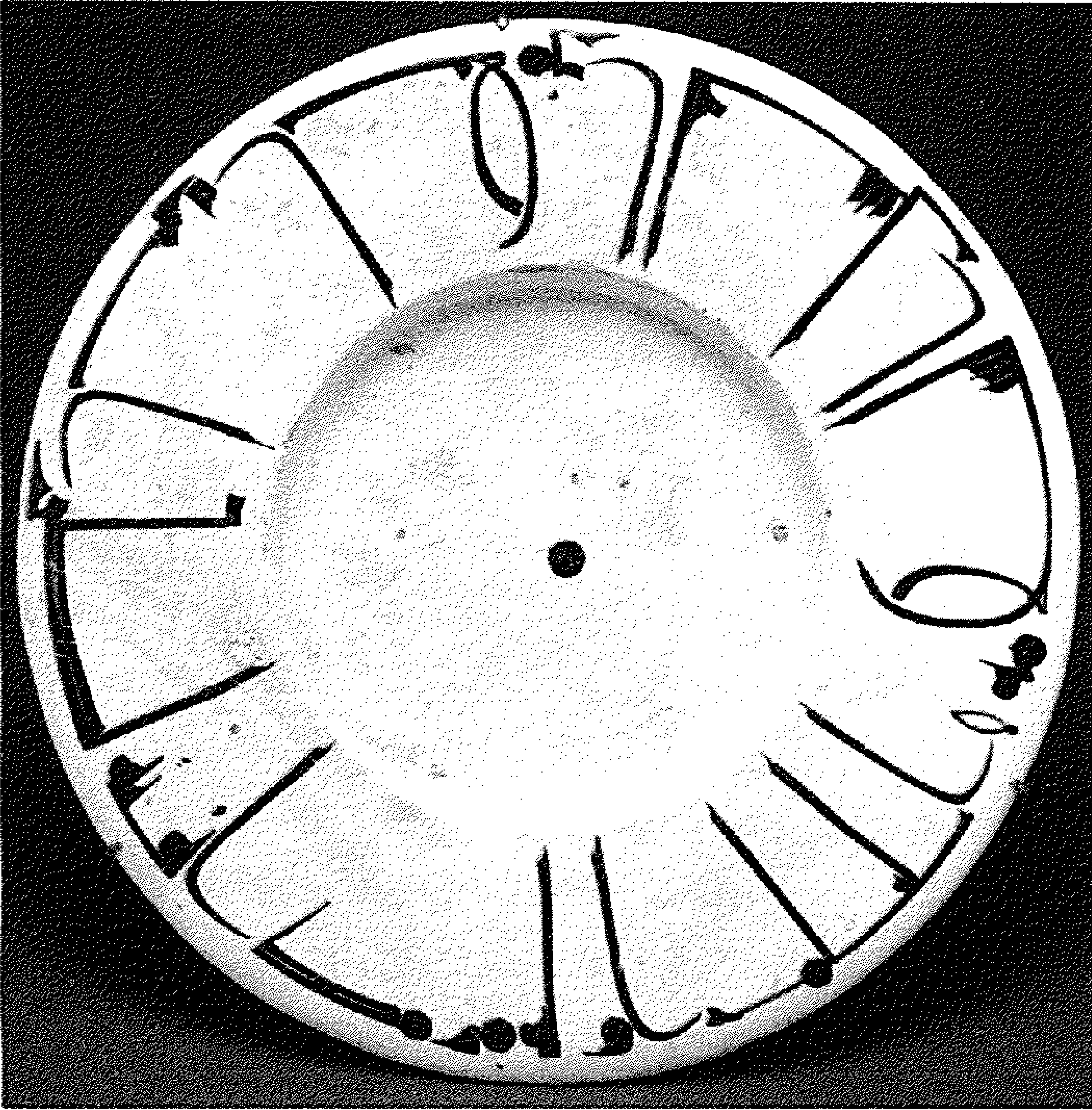


شكل (2) صفحة من مصحف (سورة 5 الآيات 83-84) القرن التاسع عشر الميلادي مخطوط عربي 350، fol 23r، المكتبة الوطنية، باريس

وكل من هذين الاتجاهين عاش فترة قصيرة، كما كان بقاؤها مصطنعًا فقط من خلال الاستخدام المزخرف للخط حتى عصر الطباعة، ثم عصر المعلوماتية.

هذه الفترة بكاملها، والعصر العباسي بصفة خاصة، الذي كان عصرًا ذهبيًا، تميز بالإبداع فى مجال الرقش والإكثار من استخدام الألوان المتاحة، وساعد ذلك الخطاطين (شكل 4) وقد خلق الاتصال بالأمم الأخرى -التي كان لها خطوطها الخاصة- اليهود والمسيحيين والمانويين -مجالاً للمنافسة انعكست فائدته على العالم الإسلامى، فقد استعار المسلمون المصطلحات المتخصصة والأدوات المستخدمة فى الكتابة ابتداء من الرق إلى الأقلام المصنوعة من القصب من الشعوب المجاورة، ومن جهة أخرى فإن مجموعات متنوعة من المسلمين الممارسين للكتابة لعبت دورًا مهمًا فى العملية الإبداعية. وهو ما يؤدى إلى فهم أن كتاب الدواوين كان لهم دور حاسم في هذا الصدد. والأقوال المأثورة عن تلك الفترة توضح أن الكتابة كانت مطلوبة للتوافق مع القوة السياسية وتوضح أن الإجراءات الإدارية الرسمية المتبعة تطورت ووصلت فى نهاية تطورها إلى ما يعرف "بالطغراء العثمانية" ويبدو أن الإضافات الجديدة التى أدخلها الكتاب في المؤسسات المختلفة وجدت ترحيبًا فى الدوائر الأخرى وانتشرت انتشارًا أدى إلى تطوير أنواع جديدة من الخط واستمر هذا الأمر حتى القرن 19م. وفى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين وضعت القواعد النهائية لشكل الحروف. تلك القواعد التي قام على أساسها تجويد الكتابة العربية حتى العصور المتأخرة حيث إنها تضمنت المبادئ الوظيفية التى تكرس فى كل مجال لاستخدام هذا الخط أو ذاك، كما أنها تحكم صور الاشتقاق والتشكيل لأنواع جديدة من الخطوط قائمة على الصور الأساسية لحروف الكتابة.

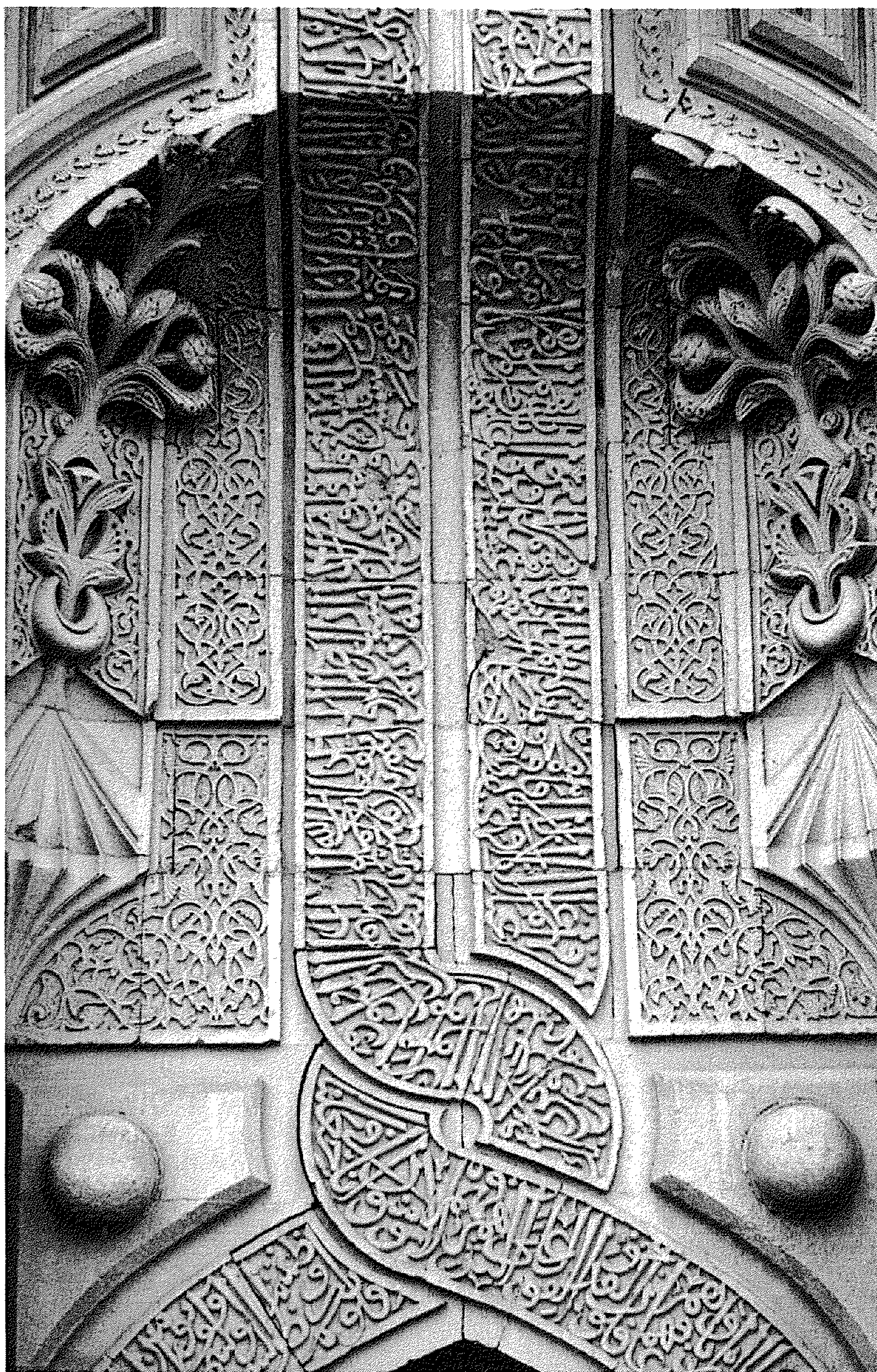
وتحرك فن الخط فى اتجاهات متنوعة، وقام هذا التنوع على أساس الحاجة، وعلى الوسيط المستخدم فى الكتابة تشمل هذه الإبداعات فى تشكيل الخط واستخدام الألوان والتذهيب وتمديد الحروف والتباين فى زيادة سمكها أو ترويسها (شكل 8) الخ.. وسواء ارتبطت النواحى الزخرفية للكتابة بالأشكال الزخرفية التى توافقت مع اتجاهات الفن الإسلامى كالتوريق أو الزخارف الهندسية أم لم ترتبط فإنها انتشرت فى العالم الإسلامي جميعه، وأثر ذلك فى كل بلد من دار الإسلام وحتى فى أولئك الذين لا يستخدمون الحروف العربية فى لغاتهم، ويدلل على ذلك ما نراه فى المبانى (شكل 5) والتحف الحجرية (شكل 4) والمعدنية (شكل 6، 8)، وفى الآجر، والنسيج (شكل 7)، وكلها وسائط حاملة لنقوش كتابية واضحة الدلالة، ولم يكن اهتمام الفنانين من الخطاطين الذين نفذوا هذه الكتابات منصبًا على أن تقرأ نصوصها لأن مكانها الذي نقشت فيه، والشكل الزخرفي الذي اتخذته، وحتى مضمون نصوصها يجعل من الصعب قراءتها كما أنه لم تكن هناك الطاقة لذلك (شكل 5) وهناك كلمات معينة أو مجموعة من الكلمات ذات دلالات دينية لها قيمة عقدية كبيرة، وهذه الكلمات تنفذ بشكل معين للحروف وترسم بنفس الشكل فى كل موضع، وإبراهيم



شكل (3) طبق مزخرف بكتابات من القرن التاسع عشر الميلادي، AA 96، متحف اللوفر، باريس



شكل (4) شاهد قبر مؤرخة بـ1183 م ©2002, متخف الفنون الجميلة، بوسطن



شكل (5) مدخل يزدان بكتابات في مسجد Ince Minareli، من القرن الثالث عشر الميلادي- قونيا، تركيا

ازكير دو المراكشى المولد الذى هاجر إلى سالونيك فى اليونان وكان يجيد التحدث باللغة الإسبانية أكثر من إجادته للغة العربية كان يكتب لفظ الجلالة "الله" بالحروف العربية ضمن ما يكتبه من نصوص بالإسبانية القشتالية.

وكان القرن العاشر الميلادي يمثل مرحلة القطيعة. وللمرة الأولى، انقسمت الوحدة الخطية فى العالم الإسلامي،حيث ظهر في الغرب الإسلامي "في المغرب والأندلس" تحديدًا نوع معين من الخط هو "الخط المغربى"، وتزامن مع ذلك أيضًا حدوث تغيرات فى الشرق مازالت طبيعتها غامضة، وعلى أية حال فقد سيطر على القرن العاشر الميلادي علمان من أعلام الخطاطين لهما مكانتهما هما الوزير ابن مقلة وابن البواب، ويرجع إليهما الفضل فى إحداث تغيير كبير فى مستوى تجويد الخط فى العالم الإسلامى، وشملت هذه التغيرات كلا من الجانب التقنى والجانب النظري، وفى هذه الفترة أصبحت الهندسة هى أساس فن الكتابة وأصبح للحروف نسبًا مثالية تقوم على أساس علاقتها بشكل الدائرة التى يمثل قطرها الهيئة الرأسية لحرف الألف. فهل كان هذا العمل لابن مقلة؟ لا يوجد شئ مؤكد من هذه الفترة سوى استمرار تطور الخط اللين بأنواعه المختلفة التى كانت معروفة وكانت جرأته التي نشهدها فى (شكل 7) نتيجة للممارسة القياسية

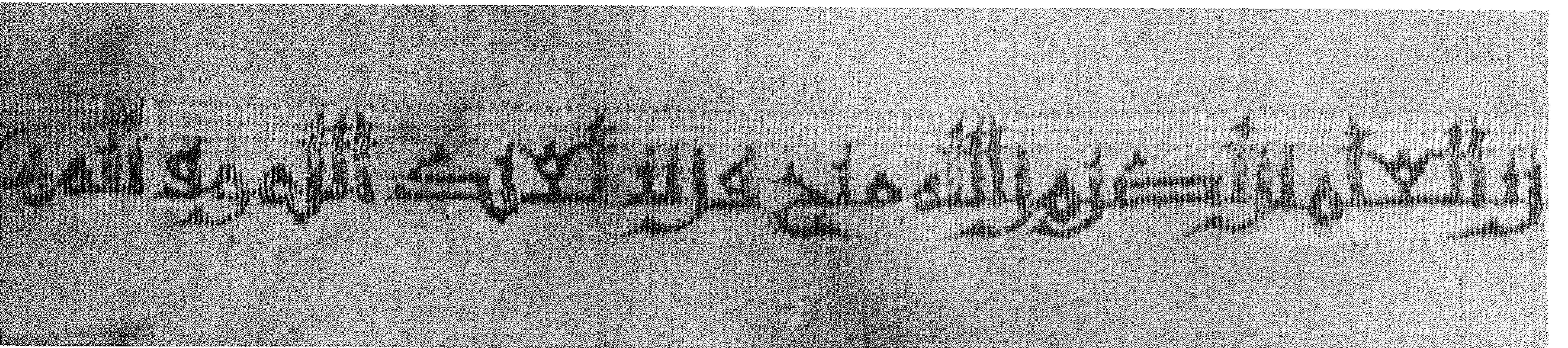


شكل (6) كأس قرابين يقال أن له خصائص وقوى سحرية. النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي، مجموعة خاصة

التى سادت فى هذه الفترة، ويتضح ذلك مما سبقت الإشارة إليه ومن المخطوطات المكتوبة على البردى وترجع إلى القرن السابع الميلادي وما بعده، ولاشك أن معرفة الكتابة على نطاق واسع ووجود قطاعات كبيرة من المجتمعات الإسلامية فى العصور الوسطى قادرة على أن تكتب. كان ذلك مما ساعد كثيرًا فى النجاح الرسمى لهذا الخط الذى ما زال مستمرًا حتى الآن.

ولا عجب فى أن النمط الأكثر شيوعًا من الخط هو ما يسمى خط "النسخ"، بمعنى كتابة النساخين. وقد أدت انسيابية هذا الخط وسرعة الكتابة به إلى نسخ هذا الكم الهائل من الكتب التى نسخت ابتداء من القرن التاسع الميلادى فصاعدًا، وقد ساعد على ذلك أيضًا استخدام الورق على نطاق واسع فقد كانت تكلفته أقل بكثير من البردي والرق، وبالرغم من الأهمية التي أعطيت للرواية الشفهية فى نقل المعرفة فى العالم الإسلامى فإن الكتابة عرفت أيضًا على نطاق واسع (شكل 13)، ويرجع الفضل فى ذلك إلى المؤلفين والنساخين الذين بذلوا جهودًا مضنية فى إثراء المكتبات التى ازدهرت فى كل مكان كالمساجد والقصور وعند هواة الكتب من الأثرياء وفى داخل المنشآت التعليمية كالمدارس، وتحتوى متون هذه الكتب على ثمرة هائلة تضمنتها هذه المجموعات المتنوعة التى لا تشتمل على كتب باللغة العربية فحسب حيث أنه فى القرن العاشر الميلادى بدأت كتابة اللغة الفارسية بالحروف العربية، وفى القرن الحادى عشر سارت اللغة التركية على نفس النهج، وحتى تقوم الكتابة العربية بهذا الغرض دون أى قصور فيها، وأدخلت عليها بعض التعديلات حتى تكون صالحة لكتابة اللغات الأخرى كالفارسية والتركية اللتين لا تنتميان لمجموعة اللغات السامية.

وقد أدى دخول موجات متتابعة من شعوب آسيا الوسطى في العالم الإسلامي إلى تغيير مستمر للطريقة التي كانت تكتب وتمارس بها الكتابة العربية، وقد كان سقوط بغداد على يد المغول فى سنة 1258 من أقسى الضربات التى حدثت فى القرن الثالث عشر الميلادي، وكان من توابعها (وغيرها من الحوادث الرهيبة) استغلال الكتابة العربية فى أغراض السحر كمعرفة الغيب أو التنبؤ بالمستقبل وتفسير الأحداث الجارية ومحاولة تعديل مسارها، وجرت كل هذه المحاولات عن طريق علم الحروف، وكان لآيات القرآن الكريم دور أساسى فى ذلك، لكن كان أيضًا لكل حرف من حروف الأبجدية العربية دوره الذى يلعبه فى هذا المجال (شكل 6). والحقيقة أنه لا غرابة فى ذلك حيث أنه من المعلوم أن الكتابة العربية التى كتب بها القرآن الكريم كانت فى نسق الترتيب الإلهى الذى وردت الإشارة إليه فى القرآن الكريم بقوله تعالى (إنه لقرآن مجيد فى لوح محفوظ) (سورة البروج آية 22). وفى إطار هذا



شكل (8) كتابات على القماش تعود للفترة الفاطمية، متحف قطر

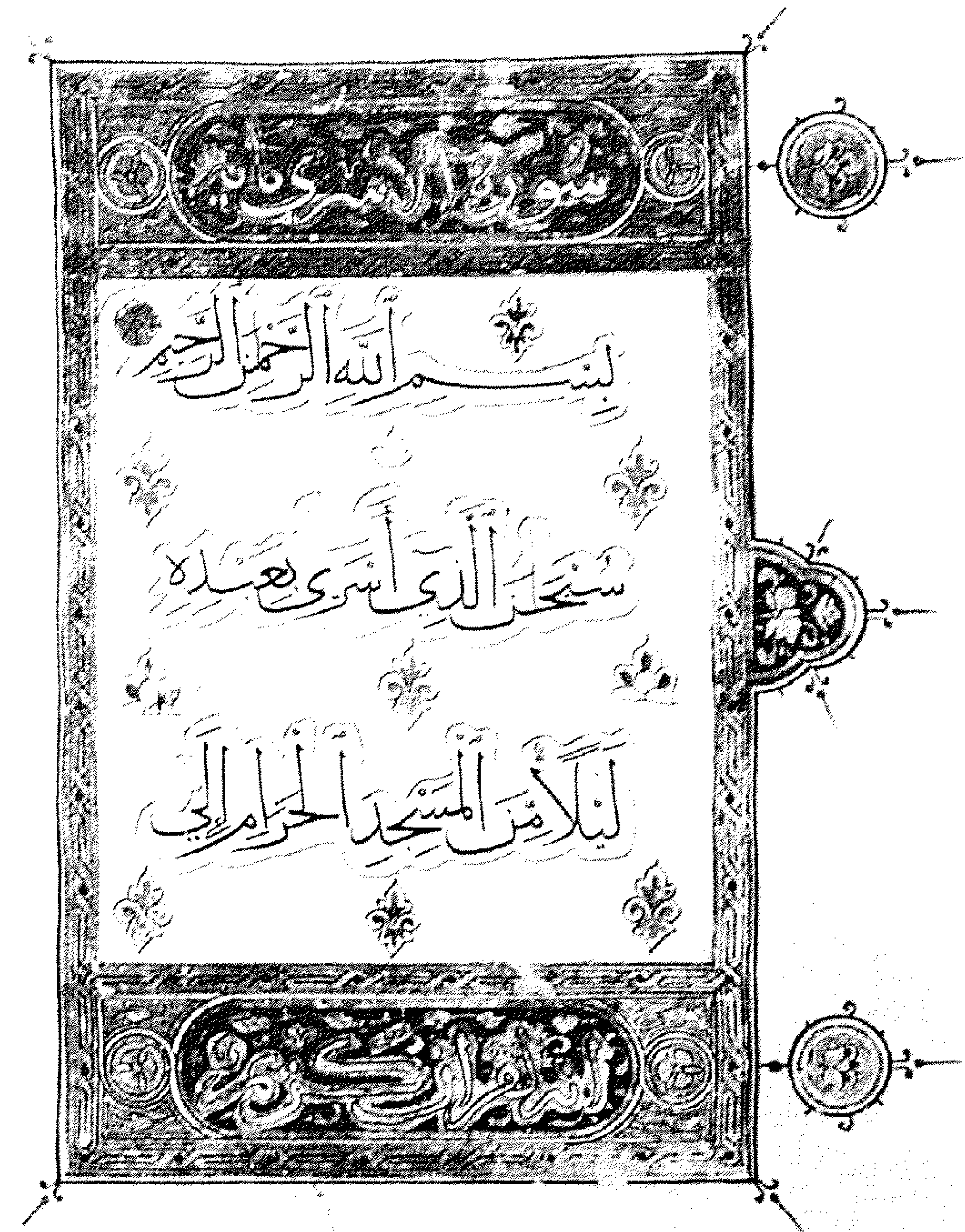


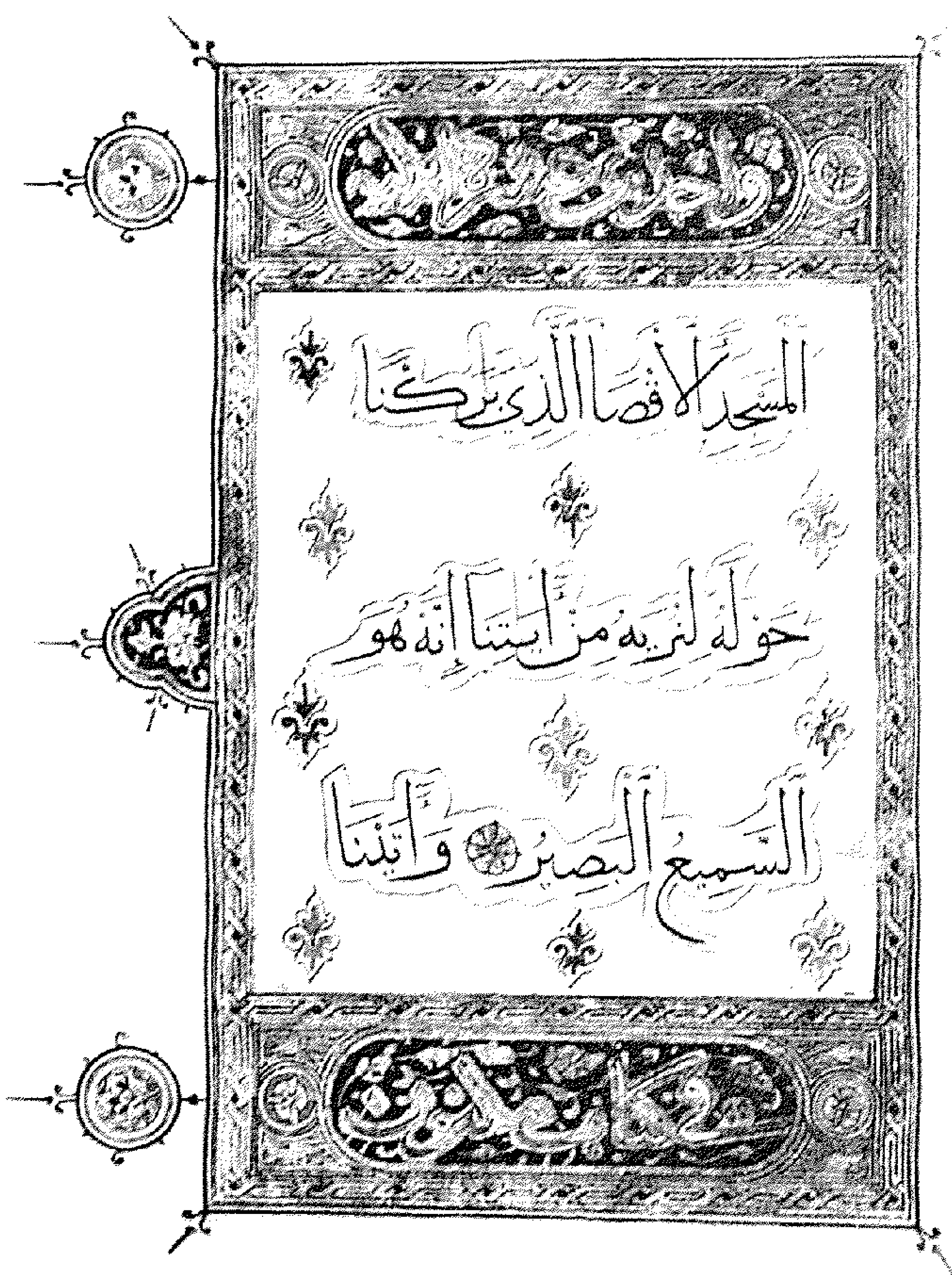
السياق اكتسبت الكتابة العربية قوى خارقة قائمة على العلاقة المعروفة التى تربط بين الكتابة ومفهوم الحرف وصوته وكل إشارة لحرف من حروف الأبجدية، حال وضعه على الوسيط الكتابى يرسل قوته الذاتية، وقد وظفت هذه الخاصية فى التمائم لمدة طويلة سواء كانت هذه التمائم من اللفائف أو القماش، كتبت عليها آيات قرآنية مع بعض الرقى والأشكال السحرية، (شكل 11) وقد وجدت ممارسات أخرى فى القرن الثالث عشر الميلادى مثل التداوي باحتساء وصفات تتكون من مجموعة متنوعة من المواد الصالحة للغذاء، بعد تحويلها إلى أحبار كتابية، تكتب بها بعض آيات قرآنية كان لها نتائج متحققة.

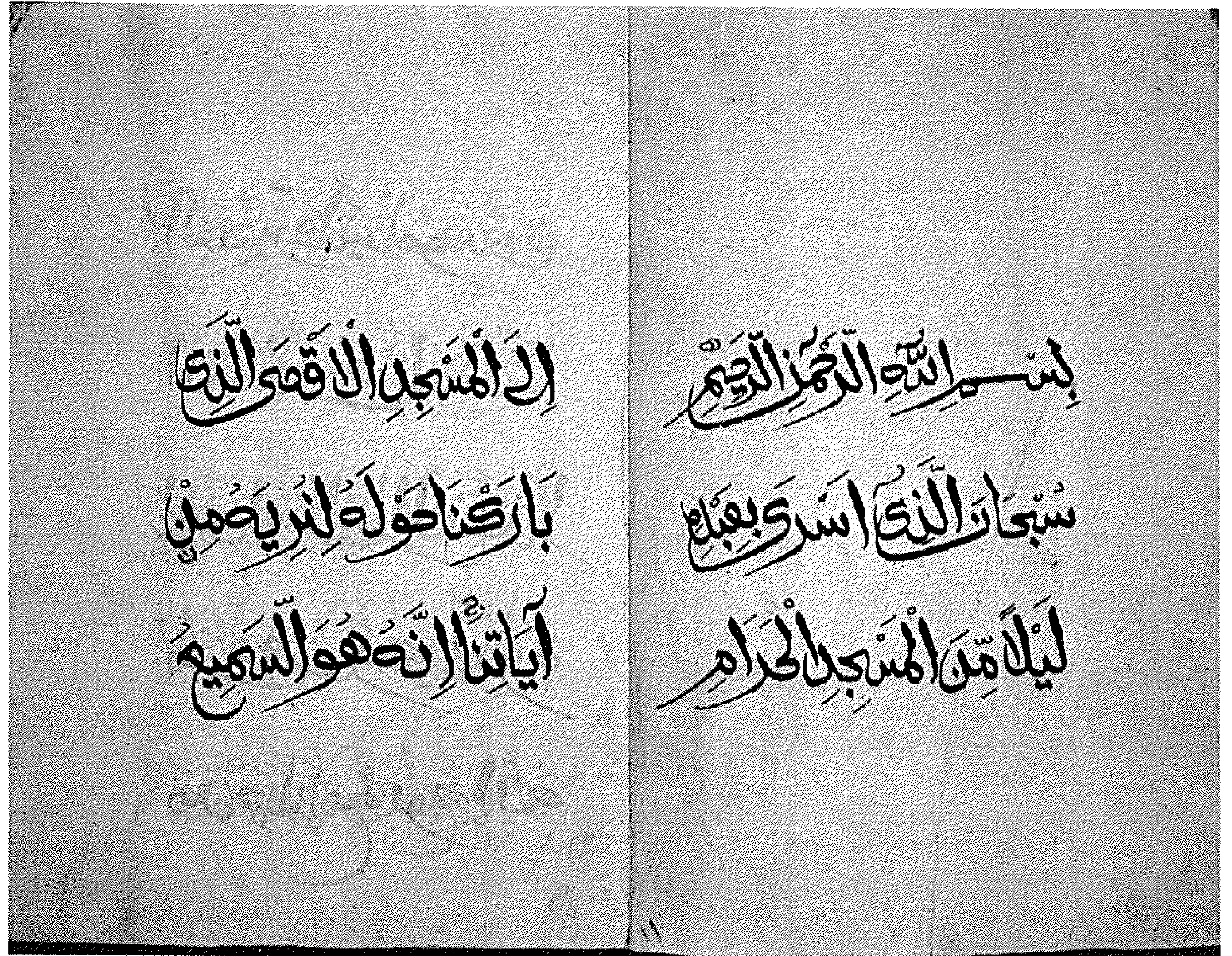
وبعيدًا عن هذه الممارسات الشعبية كانت هناك مجموعة من المفكرين من أصحاب البدع الذين تبنوا إمكانية حل شفرة الخلق الإلهى، ففى البداية كان الاعتقاد أن القلم هو أداة الخلق حيث يمكن

شكل (8) صينية من المعدن مصنوعة في مصر لحاكم يمني في الفترة مابين 1321، 1363 متحف اللوفر، باريس

شكل (9) مصحف من مصر، أواخر القرن الرابع الميلادي من مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان

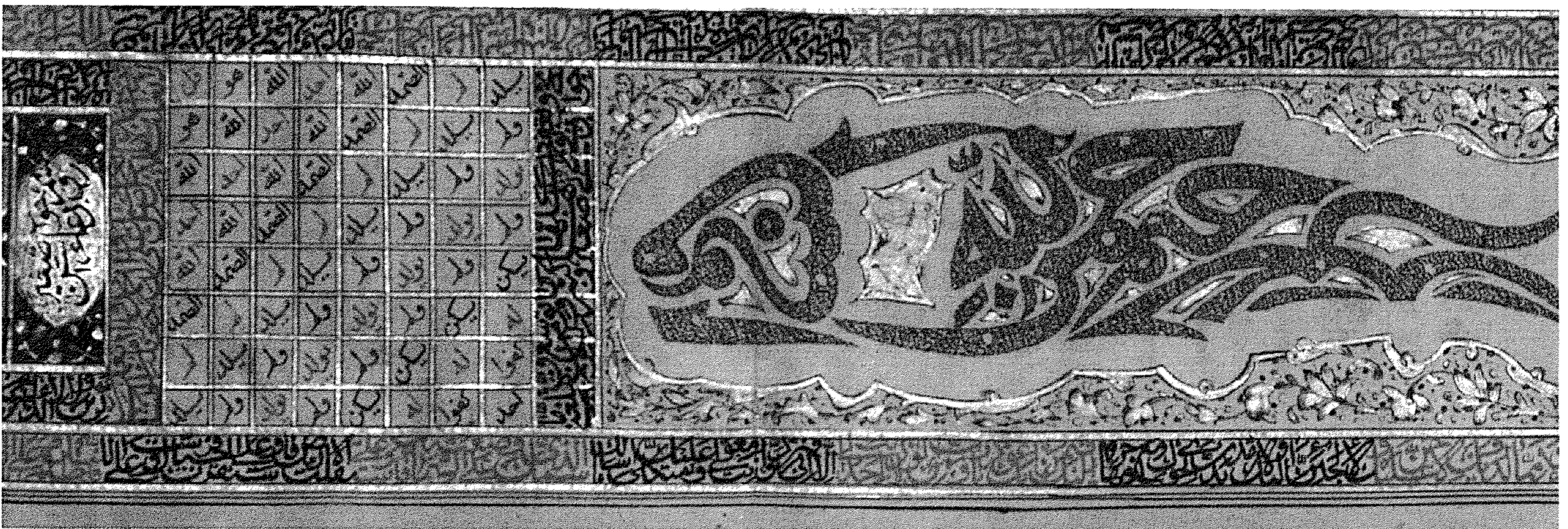






شكل (10) صفحات من مصحف (سورة 17 آية 1) من القرن الثامن عشر الميلادي
مخطوط رقم Ms 1588, fli.1b-2a، مكتبة شيستر بيتي، دبلن

من خلاله قراءة الكلمة المكتوبة -حرفيًا- عن طريق وسيط هو الأبجدية العربية، وقد ذاع هذا النوع من التفكير سريعًا بين الحروفيين -على سبيل المثال- وهم طائفة نشأت فى القرن الرابع عشر الميلادى فى بلاد فارس، وقام مؤسس هذه الطائفة بعمل مطابقة بين الحروف الأربعة لاسم الجلالة ووجه الإنسان ووجد فى هذا برهانًا على تدفق النور الإلهى داخل الإنسان، وهناك تقنية أخرى كانت محببة فى العصر العثمانى وهى اعتبار القيم العددية لحروف الأبجدية العربية والمعروفة منذ وقت مبكر، وهذا نمط من التكافؤ زاده قوة حقيقية أن حرف الألف الحرف الأول فى الأبجدية أول حرف فى لفظ الجلالة (الله) يساوى "1" وبتحويل الكلمة إلى كم من الأعداد التى تمثلها حروفها والمجموع الحاصل يقارن بقيم عددية يحصل عليها بنفس الطريقة، وهكذا يتضح أن الكتابة وظفت فى الدرجة الثانية لمعرفة شفرات أسرار الوجود، ولكشف الصلات التى تربط بين الحقائق التى تظهر كما لو كانت متباعدة فيما بينها، ولكنها فى الحقيقة مرتبطة ببعضها وبالتالى يمكن الكشف عن جل أسرارها وقد أصبح ذلك جزءًا من ممارسة السحر عند العامة كما سبق وأشرنا إلى ذلك. ولم تكن هذه التأملات المتعلقة بقوة الكتابة العربية هى النتاج الوحيد لهذه الهبات. ذلك أن وضع الكتابة تغير تغيرًا جوهريًا فيما يخص علاقتها بالقوة وبشكل أعم فى المجتمع كله.، فخلال القرون الأولى فرضت الكتابة العربية نفسها فى ذات الوقت الذي فرضت الرسالة الدينية التي حملها الفاتحون العرب نفسها، ولكن الحكام الجدد فى الشرق الأوسط تلقوها من أولئك الذين أخضعوهم حديثًا. وهكذا تزامن استخدام دواوين الإيليخيات فى القرن الثالث عشر للغات مختلفة مع ظهور متخصصين فى الكتابة وحدها. ومن الممكن تمامًا أن الحط من شأن الكتاب بحيث صاروا مجرد ناسخين، يخضعون لمن يعطونهم العمل لنسخه، قد تسبب فى رد فعل عكسي من جانبهم. نتج عن هذا ثقافة معينة للخطاطين ازدهرت فى العصر العثماني وفى الحضارة الهندو فارسية. فمنذ العصور القديمة تطورت الخبرة التقنية بممارسة الكتابة وكان موضوع اختيار حجم قَطّة القلم المصنوع من القصب من الموضوعات التى



شكل (11) منمنمات قرآنية (بالتركية؟) القرن الثامن عشر الميلادي، متحف قطر

كتبت فيها مواصفات مفصلة. هذه المعرفة كانت مصحوبة بأفكار عامة عن تاريخ الخط العربي: ونتج عن هذا تاريخ رسمى للكتابة يوضح استمراريتها من أيام النبى "صلى الله عليه وسلم" إلى الوقت الحالي، وذلك بتدوين النوادر التي تضفى مكانة على هؤلاء الممارسين للكتابة باعتبارها حرفتهم. وقد لعب الخطاط ياقوت المستعصمى دورًا بارزًا وهناك أسطورة عطرة -ذات دلالة رمزية تشير إلى أنه لجأ إلى مئذنة أثناء تدمير المغول لمدينة بغداد- وقام بتنفيذ تمارينه فى فن الخط، ومن ناحية أخرى فإن تدعيم ممارسة فن الخط وإجازته شرعًا ارتبط باستعارة بعض مصطلحات من العلوم الدينية التى ارتبطت به-وعلى كل حال، ألم تكن الرسالة الأولى للكتابة هي نقل نص الوحي الإلهي؟ فقد كان النساخ والخطاطون بمثابة مستودع كبير لهذا الكنز العظيم "القرآن الكريم" وكانوا غيورين على حراسته وكانوا ينصحون بالاغتسال أو الوضوء قبل بداية عملهم فى نسخه.

ومع بداية القرن الثالث عشر الميلادي حدثت انقسامات فى العالم الإسلامى كما حدث هذا بنفس القدر فى مجال الكتابة وبصورة متزايدة. فكما حدث فى الغرب الإسلامى عندما انفصل الخط وأخذ شكلاً معنيًا فى فترة مبكرة لدرجة أنه بات من السهل التعرف على الخط المكتوب فى شمال أفريقيا، طورت بعض المناطق الأخرى أنواعًا أخرى من الخطوط بينها اختلافات واضحة وأكثر هذه الأنواع أهمية هو النوع الذى يعرف بخط النستعليق الذى عرف فى بلاد فارس فى القرن الرابع عشر الميلادي وظل مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالثقافة الفارسية (شكل 12). ويلاحظ أن هذا النوع يتوافق جماليًا مع الحواشى الفارسية أكثر منه مع الحواشي العربية ويطلق عليه المتحدثون باللغة العربية "الخط الفارسى"، ومنها نوع من الخط يعرف بالخط الصينى استخدمه المسلمون الصينيون وربما تأثروا بنوع الكتابة للأغلبية فى مقاطعة هان الصينية (شكل 10) ونوع الخط البيهارى فى شمال الهند وفى المنطقة التى تقع جنوب الصحراء الإفريقية عرف الخط السودانى وهو يختلف عن الكتابة المغربية، كما توجد بعض الاستخدامات المحلية لبعض الكتابات مثل التشكيلات العثمانية التى استخدمت فيها الكتابات أسلوب محاكاة جسم أو كائن حي وهو استخدام يدهش المشاهد العربي.

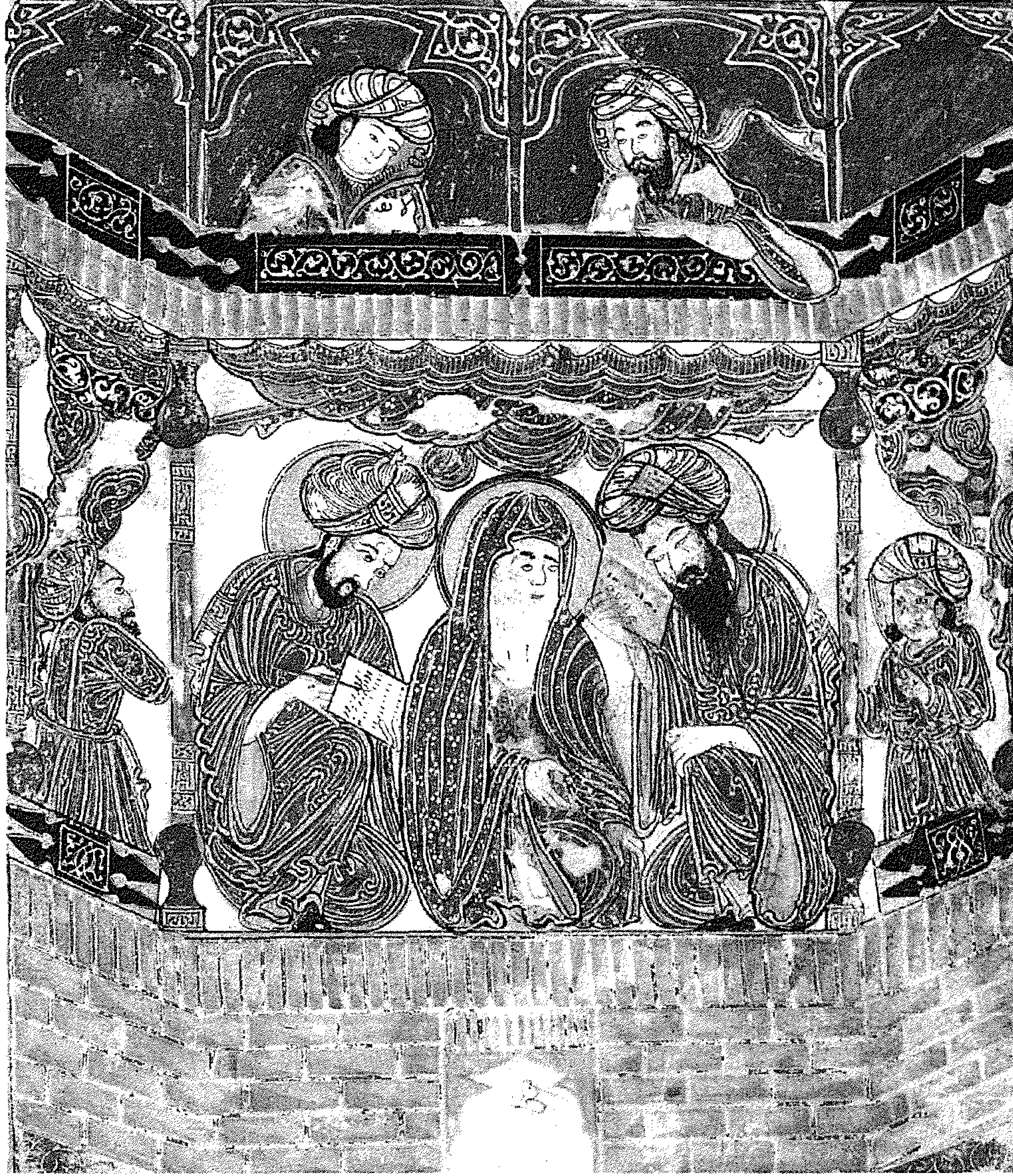
وبينما أحيت هذه التطورات مزاولة الكتابة فقد نشأت نزعة أخرى عملت على وضع قواعد للخط إعتمادًا على أصول تتألف من قوائم من خمسة أو ستة أو سبعة أنواع من الخط محددة تحديدًا دقيقًا يؤلف بينها "المشق" المجاز رسميًا، وأصبح التقليد المتعارف عليه فى ذلك الوقت مكونًا من ستة أقلام يعود تأليفها إلى الخطاط المشهور ياقوت وهى الأقلام التى زعم العثمانيون وراثتها وكانت آلية تنفيذهم وكانوا يحبون أن يتذكروا عبارة: أن القرآن نزل فى مكة ويرتل فى مصر وينسخ فى اسطنبول" ويعتبر الشيخ حمد الله من أشهر أعلام الخطاطين فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادي وبداية القرن السادس عشر الميلادي، واعتبره الخطاطون العثمانيون فى القرون اللاحقة معلمهم الأول حيث أنشئت بعد ذلك مدرسة للخط وصار اكتساب مهارات



شكل (12) صفحة من الخط الفارسي، القرن السادس عشر الميلادي، 287/-107-Inv.1971، متحف الفن والتاريخ، جنيف

الخط خاضعًا لقواعد صارمة وكان الخريجون يمنحون "إجازة" من هذه المدارس سطر فيها ما يذكر بالميراث الروحى وحقوق المتخرج فيها وواجباته.

وتعكس الأعمال المكتوبة ما حدث من تطور فى مجال الخط فى كل إقليم من الشرق الإسلامي، ووفقًا لما ورد فى المصادر الأدبية منذ بداية العصر الإسلامى فإن الخطاطين قاموا بعمل نماذج أصلية قام بتنفيذها البناؤون (شكل 4) والمزخرفون والمتخصصون فى أعمال الفسيفساء (شكل 14) على مواد صلبة متينة، وهذه السمة فى أعمالهم أصبحت ظاهرة فى العصور الحديثة، وتشير إليها تراجم الفنانين

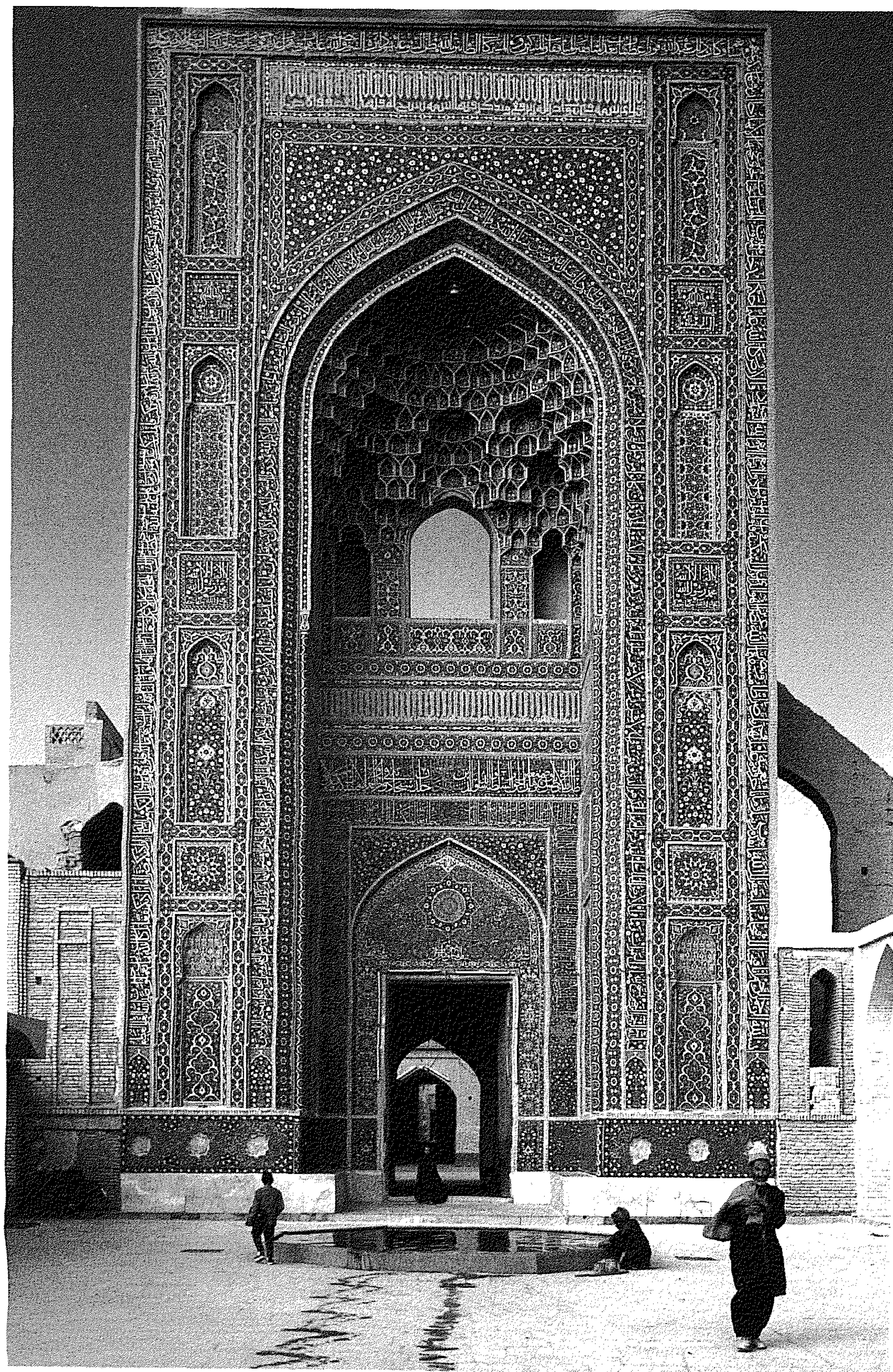


شكل (13) رسائل أخوان الصفا (بغداد 1287 م): المؤلفون بصحبة أحد النساخ. مخطوط Ms. Easd Ef. 3638, fol. 3V، مكتبة السليمانية، إسطنبول

بإسهاب، وبصفة عامة فقد أصبحت عملية نسخ المخطوطات أقل أهمية مما كانت عليه في الماضي وربما يرجع ذلك لعوامل الضعف الاقتصادي كما أنه ربما يعزي إلى ظهور الطباعة التي عرفتها البلاد التي تتكلم العربية في النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادي، وتعاملوا معها في بادئ الأمر بشيء من الشك والريبة، ومن ناحية أخرى فإن التشكيلات الخطية التي كانت بديلًا متواضعًا للكتابة كانت هي الشكل المفضل مادامت صغيرة التكوين ويراعى في تصميمها أن يتمكن جامعوها من وضعها في ألبومات، وفي الحقيقة فإن الإبداع في مجال فن الخط بدأ تدريجيًا في إشباع هذين السوقين وكل منهما أقل تقيدًا وتمسكًا بالقواعد الصارمة.

وقد غيرت الطباعة ثقافة الكتابة العربية الإسلامية تغييرًا جذريًا وبسبب الممارسة اليومية للكتابة فقد أدخلت الطباعة النسق الموحد الذي أفقد الكتابة مجالات الاختبار تمامًا، فالخط المغربي على سبيل المثال في سبيله للاندثار، ويمضي فن الخط العربي اليوم في طريق البحث عن شخصيته الذاتية بين احترام تراث خطي غني له اعتبار وبين البحث عن أشكال جديدة، وغالبًا فإن هناك خلافًا بين الفنانين والعامة وبخاصة بعدما غزت الصورة المجتمعات الإسلامية المعاصرة وأصبحت تحتل الآن مكانة لم تكن تحتلها في الماضي.

(1) يرى علماء الآثار أن المصطلح الدقيق لـ Calligraphie هو فن الخط.
(2) المصطلح الدقيق الخلافة الإسلامية.



شكل (14) سور مزخرف للمسجد الكبير، يزد إيران

الكتابة على هوامش المخطوطات العربية

بقلم جاكلين سوبليه

ترجمة محمد عبد الستار عثمان

توجد في الصفحات 229، 230، 231 من هذا الكتاب وثيقتان مستلتان من مخطوطة ترجع إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين (السادس والسابع الهجريين)، وهذه المخطوطة محفوظة حاليًا في المكتبة الأسدية، بمدينة دمشق بسوريا، الوثيقة الأولى منهما عبارة عن متن أدبي لمؤلف من القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي، أما الوثيقة الثانية فهي عبارة عن بعض الأحاديث للرسول "صلى الله عليه وسلم" يرجع تاريخ تدوينها في مخطوطتها الأصلية إلى القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي.

وتدل الكتابات الواردة في هوامش المخطوطة وفي أي مساحات أخرى خالية من صفحاتها على أن متن المخطوطة سواء كان أحاديث نبوية (شكل 1) أم كتابات أدبية (شكل 2) كان يتم نقله شفاهة عن طريق قراءته بصوت عال من جانب العلماء ويستمع إليها أولئك الذين كانوا يحضرون قراءتها، ويسمعها أولئك الذين يتاح لهم الحصول على إجازة نقلها للآخرين بدروهم. وسلسلة النقول التي تم تأسيسها على هذا النمط كانت تضمن أصالة النصوص التي كانت تتكرر على هذا النحو. والمعروف أن ما يكتب من حروف اللغة العربية هو الأصوات الساكنة والمتحركة الطويلة، ولا تكتب الأصوات المتحركة القصيرة ومن ثم فإن القراءة بصوت عال تضمن نطق الحروف نطقاً سليمًا، وهو أمر من شأنه أن يجنب حدوث أي اضطراب أو خلل في المعنى، وهذا التفكير في نقل المعارف شفهيًا عرف في الحضارات السابقة على الإسلام بفترات طويلة.

وشهدت العصور الوسطى -قبل معرفة الطباعة- ندرة المخطوطات المتاحة للتداول، وكان المتعلمون من الرجال والنساء يقرأون أو يستمعون بكل انتباه للنصوص المقروءة، وقاموا بكتابة أسمائهم ونوع النص المنقول في الهوامش والمساحات الخالية وفق تقليد معروف في هذا المجال منها قراءة المتن بواسطة شيخ "السماع" أو القراءة بواسطة شخص ثالث مشارك، ثم يسجل هذا على النحو التالي "قرأت في حضرة شيخ معين كان هو نفسه قد تلقى النص من عالم بعينه" أو" سمعت عالمًا محددًا يقرأ النص لي وأجازني في نقله" وكانت حلقات الدرس هذه تعقد في المساجد وأماكن التعليم والحدائق والدور، وقام بعض الدارسين بتسجيل أسماء أبنائهم إلى جانب أسمائهم في "الإجازة" كما أن النساء الحوامل كن يحضرن الدرس ويستمعن كي يسمح للطفل الذي سيولد بالمشاركة في سلسلة إجازة النقل في دار الإسلام وكان الرحالة "في طلب العلم" يتوقفون عند بيت أستاذ مشهور، وربما يقوم الأتقياء منهم برحلة طويلة من أجل قراءة متن مشهور نقل عن سلسلة من هؤلاء الثقاة الذين تناقلوه، أو من أجل سماعه. وقد يقوم الناقلون بذكر أسمائهم بصورة مفصلة تشمل نسبهم وما تتضمنه قصة حياتهم، أو المواضع التي يتوقفون فيها للراحة أثناء ترحالهم، كما كتبوا أسماءهم في هوامش المخطوطات كي يسجلوا حصولهم على إجازة النقل، وكانت شخصيات هؤلاء الدارسين والطرق التي سلكوها في رحلاتهم موضوع كثير من كتب التراجم التي نشأت في القرن التاسع الميلادي الثالث الهجري التي ظهرت لتسجيل هذه الحركة المدهشة للنقل الشفهي.

وغالبًا ما كتبت هذه المخطوطات على الورق أكثر من كتابتها على الرق وكتبت الأسماء في الفراغ المحيط بالمتن (في الهوامش أو في أسفل الصفحات، وفي الصفحات التي تركت بيضاء في الأصل)، وتذكرنا بحضور الدارسين المجتمعين حول المخطوطات رغبة في رؤيتها ولمسها وقراءتها والاستماع إلى مضمونها.

والوثيقة الأولى مستلة من مجلد يشتمل على متن أدبي هو كتاب "الصمت وأدب اللسان" وهو أحد مخطوطات المدرسة الظاهرية المحفوظ حاليًا في مكتبة الأسد بمدينة دمشق تحت عنوان "أمم 31" وهو يتكون من 47 ورقة وكاتبه هو ابن أبى الدنيا الذي عاش في القرن التاسع الميلادي الثالث الهجري في بلاط الأمراء الأمويين(*)، وكتبت الإجازة في دمشق في تاريخ يرجع إلى القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي، وبداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي).

ظهر الورقة 47 (صفحة اليمين):

1- يوجد أعلى الهامش جملة نصها وقف هذا الكتاب جميعه (راجع وثيقة 2 نص رقم 10).

2 - يحتوى النص على خاتمة تؤكد أن هذه هي النهاية الحقيقية للنص خاتمة العمل، وهذه النسخة غير مؤرخة واسم الكاتب غير موجود عليها، ويحتوى الهامش على تصحيحات للنص.

3 - أول شهادة سماع مؤرخة بعام 561 هـ (1165 م).

ورقة 48 (صفحة الشمال)

4 – إجازة سماع ثانية للمتن نفسه مؤرخة بعام 602 هـ (1205 م).

5 – إجازة قراءة مؤرخة بعام 608 هـ (1211 م).

6 – إجازة قراءة مؤرخة بعام 612 هـ (ــ1215 م).

7 – إجازة قراءة في جامع دمشق مؤرخة بعام 615 هـ (1218 م)

أما الوثيقة الثانية بالورقة 38 على الجانب الأيسر، الورقة 39 من المخطوط الذي يحمل رقم (مجموع–75) في خزانة الظاهرية بمكتبة الأسد في دمشق والمخطوطة تتكون من 191 ورقة مكونة من عدة كراسات مجلدة معًا، وهى عبارة عن مجموعة من الأحاديث جمعها وألقاها ونقلها الدارسون العراقيون من القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي حتى القرن السادس الهجرى (الثاني عشر الميلادي) في حلقات درس في مدرسة بدمشق.

ظهر الورقة 38 (صفحة اليمين): "أمالي المحاملي" وهى عبارة عن أحاديث جمعها دارس بغدادي توفى عام 330 هـ (941 م)، وفى الصفحة الأخيرة –التي تركت بيضاء– من الكراسة المكونة من ثلاثين صفحة وتحتوى على ثلاثة نصوص (في الهوامش) كما يلي:

أ – أحد الدارسين ومعه أطفاله وعدد من الرفاق قال: "قرأت هذا النص عدة مرات تحت توجيه أستاذنا الذي تلقاه عن شاهدة ابنة أحمد" ثم أردف بعدئذ سلسلة من الناقلين وذكر التاريخ 652 هـ (1254 م)، ولم يشر إلى المكان لكنه من المحتمل أن يكون دمشق.

ب – إجازة توثيق: دارس من أصل عراقي يشهد (كما هو الأمر في سبعة مواضع من المخطوطة) أن كل ما هو مدون هنا صحيح تمامًا.

ج – إجازة سماع كتبها الخطاط نفسه وتحمل كذلك التاريخ نفسه 671 هـ (1272 م) والمكان نفسه –جامع دمشق– كما ذكر في

الصفحة اليسرى (انظر 10 من أسفل) ويشير الخط المتموج حول النص المكتوب إلى تطور كلمة صحيح التي استخدمت فعليًا في صور مختلفة في النص السابق.

الورقة 39 الوجه الخارجي (الصفحة اليسرى): عنوان الصفحة مجموعة من الأحاديث جمعت بواسطة دارس عراقي آخر هو ابن بخيت الدقاق الذي توفي سنة 322 هـ (938 م) والعنوان يحيط به مجموعة من كتابات متنوعة:

1 – ست ورقات (عدد الأوراق التي تتكون منها المجموعة).

2 – تمت الكراسة قراءة جهرية في دمشق وتوقيع.

3 – دعاء وتوقيع.

4 – 4 قروش (ثمن الكراسة)

5 – تحت عنوان الجزء الثاني من حديث أبي بكر محمد بن عبد الله بن محمد الدقاق عن شيوخه "والجزء الثاني من الأحاديث التي تلقاها ابن الدقاق عن شيوخه" وقد تلى ذلك ثلاثة أسماء لرجلين وشاهدة بنت أحمد (اسمها ذكر خمس مرات في الوثيقة) كواحدة من الدارسين الثقاة، الذي جمعوا ونقلوا المتن، ثم يأتي اسم دارس تلقى ثلاث روايات واسم مصحوب بصيغة دعاء ليجلب البركة من الله عليه وعلى المسلمين جميعًا.

6، 7 –إجازتا سماع (سمعته) "سمعت هذا النص" و(سماع) على توقيعات.

8 – كتب بهيئة عمودية على اليمين "دارس يصرح بأنه سمع النص كله قراءة عن صاحبه وأن القراءة كانت بحضور أمير وابنه مع رفيق آخر، وأن ضبط المتن وتصحيحه أثبت بمعرفة شخص من أصل أندلسي في غرة شهر جمادى الأولى في سنة 624 هـ (1226 م) في جامع دمشق.

9 – إجازة قراءة، مؤطرة في وسط الصفحة تنص على قراءة جميع هذا النص من أوله إلى آخره على سمع إمام فقيه معين، تلقاها هو بدوره عن شاهدة بنت أحمد وقد بدأت القراءة في يوم الخميس 13 جمادى الثانية سنة 623 هـ/ (يونيه 1226 م) في جامع دمشق يتبع كل ذلك توقيع وعبارة دعاء

10 – كتابتان متداخلتان على اليسار

الكتابة الرأسية: " قرأت جميع هذا الجزء على شيخنا الإمام العالم تلقاها بدوره عن شاهدة بنت أحمد وكل هذا وثق وثبتت صحته (ثبوت) الجمعة الثامن عشر من شهر شبعان من سنة 671 هـ (مارس 1273 م) في دمشق وعلى ذلك توقيع.

الكتابة الأفقية: تخلل كتابة السماع الكتابة التالية "وقف مؤبد" وهذا يعنى أن الكراسة أصبحت جزءًا من الوقف في التراث الديني وأنه تقرر أن تحفظ في المكتبة وأن تعاد فقط لمؤسسة التعليم أو الخير.

11 – نقل بواسطة شاهدة بنت أحمد بتاريخ (624 هـ/1226 م) وكان ذلك في جبل قسون بالقرب بدمشق.

12 – خاتم (دار الكتب الأهلية الظاهرية) بدمشق.

(*) ملحوظة هنا خطأ من المؤلف في ذكر الأمويين فهم لم يستمروا حتى هذا التاريخ.



شكل (1) (المدونة القانونية) لمدينة جورتين الكريتية وتتألف من نص طويل ينظم ويقنن توريث الممتلكات. وقد نقش هذا النص في القرن الخامس ق.م. في تلك المدينة بجزيرة كريت وهو يتكون من اثنى عشر عمودًا يتضمن كل منها أكثر من خمسين سطرًا مرتبة بطريقة (القلب) boustrophedon (طريقة في الكتابة تقرأ فيها السطور عكسًا وطردًا).

الأبجديات اليونانية

بقلم كاترين دوبيا- لالو

ترجمة محمد عبد الغني

لم تكن الأبجدية هي أول نظام كتابي يستخدم في نقل اللغة اليونانية. فيبدو أن نظام المقاطع الذي سبقه والذي كان مستخدمًا في قصور موكيتي (انظر صفحات197وما بعدها) قد اختفى مع اختفاء الموكينيين أنفسهم. ومع ذلك ظهر نظام مقطعي آخر في قبرص -وهي جزيرة على حافة العالم اليوناني- وهو نظام ربما كان مرتبطًا بنظام المقاطع الموكيني على الرغم من اختلافه عنه إلى حد ما. وقد كان نظام المقاطع القبرصي مستخدمًا منذ القرن الحادي عشر ق.م. على الأقل وعلى مدى معظم الألف الأولى قبل الميلاد. وقد كان مُستخدمًا في كتابة اللهجة اليونانية المحلية ولغة أخرى لم تحدد هويتها بعد وتعرف بالـ"إيتيو- قبرصية". لقد كانت الجزيرة القبرصية معملاً لغويًا حقيقيًا لمنطقة شرق البحر المتوسط؛ فقد وجدت الكتابة المقطعية القبرصية بالتوازي مع الكتابة الفينيقية (التي كانت مستعملة لنقل اللغة الفينيقية)، ثم من القرن السادس ق.م. مع الأبجدية اليونانية التي استخدمت في تسجيل ذلك الشكل من اللغة اليونانية المعروف بالـ (كويني أي "الدارجة")· لقد كانت الأبجدية اليونانية هي ببساطة الأبجدية الفينيقية مع بعض المواءمات (التي تمت قبل بضعة قرون) للمتطلبات الصوتية لليونانية.

إن مكان هذا الاقتراض وزمانه موضع جدل كبير، ولكن من المستبعد أن تكون قبرص هي ذلك المكان رغم الظروف المواتية التي كانت قائمة على الجزيرة. أما عن الزمان فإن هناك من القرائن الجيدة ما يرجح بأن الوقت الملائم لذلك لم يكن مرتبطًا فحسب بالعصر الذي كتبت فيه أقدم الوثائق بالأبجدية اليونانية -بدورها إلى أمم أخرى، وخصوصًا إلى الإتروسكيين في إيطاليا. وتشير المادة المتاحة إلى أنه من الممكن الزعم بأن الأبجدية اليونانية التي تعرضت لتباينات طفيفة- قد تخلقت في منتصف القرن الثامن ق.م . ولكن من العسير جدًا أن نحدد بدقة فترة الحمل اللغوي هذه، وأحد أسباب ذلك أنه ليس هناك من شيء يثبت أن الاقتراض قد وقع في زمان واحد ومكان واحد. ويبدو أن تبني هذه الأبجدية في بلاد اليونان قد حدث في عدة مناطق في وقت واحد متزامن. وقد اقترح أن مكان الاتصال الأوليّ بالأبجدية (قبل أن تتم مواءمتها) قد كان شمال سوريا (فينقيا آنذاك، ومعظم لبنان الآن) حيث كان الإغريق قد أقاموا مستوطنات.

إن كل رمز في الأبجدية هو أداة لربط رسم معين بصوت معين، ولكل رمز مُسمّى. ولم يعتبر الإغريق اتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار المستخدم في الكتابة في بلاد كنعان أمرًا ضروريًا، ففي الأزمنة القديمة كان الإغريق يكتبون أحيانًا من اليمين إلى اليسار (شكل 6) وأحيانًا أخرى من اليسار إلى اليمين وينقرون علامات غير متناسقة أو متماثلة بمقدار 180 درجة. كما قاموا كذلك بالكتابة في اتجاهين متبادلين وهي ممارسة كتابية عرفت بـ boustrophedon (وتعني "أشبه بدوران الثور في المحراث" عند نهاية خط المحراث-(شكل 1). وأخيرًا اقتصر اتجاه الكتابة على اتجاه من اليسار إلى اليمين. وقد احتفظ الإغريق بالترتيب التقليدي للحروف كما احتفظوا بمعظم مسمياتها والتي تشير إلى شكل الحرف. وقد نقلت هذه الحروف إلى اليونانية مع إضافة "ألفً" إلى نهاية اسم الحرف فأصبح حرف "بيت" في الفينيقية "بيتا" في اليونانية، و"داليت" "دلتا". واستعمل من قاموا بعملية المواءمة تلك العلامات الاثنتين والعشرين للأبجدية الكنعانية والتي تضمنت الحروف الساكنة دون سواها. ولجعلها ملائمة لنقل اللغة اليونانية كان لابد من تضمينها علامات الحروف المتحركة. وهكذا كانت هناك حاجة إلى القيام بعمليتين: الاحتفاظ بمعظم العلامات المناسبة للدلالة على السواكن اليونانية وتخصيص وحدات كتابية صغيرة (حروف) للمتحركات. وفي بادئ الأمر لم يتم استبعاد أو رفض أي من العلامات الاثنتين والعشرين بل استخدمت جميعها لتشكل الحروف اليونانية من الـ"ألفا"حتى الـ"تاو". والإضافات التابعة للأبجدية وهي إما نتيجة لتباينات (فروق) تُستند على بعض العلامات في المجموعة الأولى أو إلى رموز استحدثت. وفي بداية الأمر كانت الحروف المتحركة اليونانية مثبتة تقريبًا وكانت المجموعة الأولية منها المؤلفة من خمس علامات لا تبنى عن الأطوال المختلفة للحروف المتحركة ولا عن التعارض بين الحروف المتحركة (الصوائت) المتسعة بصورة أو بأخرى، وهو أمر له دلالته في لهجات متعددة. وهكذا تحولت علامات السكون (السواكن أو الصوامت) لكي تمثل حروف A ،E ،I ،O وأضيفت إليها علامة جديدة هي Y في نهاية الأبجدية.

إن معظم الحروف الساكنة كانت لها وحدات صوتية مميزة (فونيمات)



شكل (2) شقف من الخزف يحمل العديد منها اسم ثمستوكليس.

مقارنة باللغات الكنعانية (السامية). وأصبحت الحروف التي كان ينظر إليها باعتبارها فضلة أو حشوًا تؤدي مهمة البديلين (من أصل واحد). فعلى سبيل المثال يحتوي نظام الكتابة الكنعاني على أربعة حروف صفيرية ولكن الهجائية اليونانية لا تضم سوى حرف واحد وهو مهموس وغير مجهور بصورة طبيعية. وهكذا فقد أعاد الإغريق تخصيص علامات الإطناب وبدّلوا في مسمياتها الأصلية وقيمها الصوتية؛ فقد تم التخلي عن أحد الحروف الصفيرية الأربعة في نهاية الأمر وهو ذلك الحرف الذي كان ينافس حرف السيجما Sigma (والذي كان يُطلق عليه باليونانية "ساق"). كما كانت أقدم أبجدية يونانية تحتوى على علامة تُعرف بالـ "كوبّا" (qoppa) والتي كانت تُستخدم على قَدَم المساواة مع الـ"كابّا" (kappa) لتعبر عن الكاف القصية (أي التي تنطق من أقصى اللسان). وعلى الرغم من أن رصيد الحروف القائمة كان فائضًا عن المتطلبات لم تكن هناك من وسيلة لتنقيح صوتين انسداديين يونانيين مفخمين هما kh وph (أما صوت th فقد كان مُمثلاً بالحرف الفينيقي المشدّد الذي يخرج من الأسنان)؛ وكانت المركّبات πH وKH مستخدمة طالما كان حرف H هو وحدة الكتابة المعّبرة عن هاء H التفخيم. وعلى الرغم من تبنى مبدأ الحروف أو الأصوات الأحادية الفونيم فقد كانت هناك ثلاثة حروف تشير إلى علامات ثنائية الفونيم وهي حروف: "زيتا" Zeta الذي يمثل حرفين ساكنيْن في فترات معينة فقط وفي لهجات بعينها، و"كْسِي" وهو واحد من الرموز الصفيرية في مستودع العلامات الكنعانية، و"بسي" PSI. "xi"وهو إضافة يونانية وقد صُمِّمَ ليكون مقابلاً لحرف الـ "كسي" Xi. والحرف الأخير من الأبجدية الكلاسيكية وهو الـ"أوميجا" oméga ينبع من الحاجة إلى إبراز توضيح حرف الـ "O" الطويل. أما علامة H فقد أصبحت قائمة وموجودة في لهجات بعينها عقب اختفاء التفخيم وخصصت لإبراز وإيضاح الـ e الطويلة.

وهكذا كانت هناك فترة أولية استغرقت عدة قرون أبدت خلالها اللهجات المحلية أو الإقليمية اختلافات فيما بينها في أشكال بعض الحروف وفي الأصوات المنسوبة إليها. وفي خلال هذه الفترة بُذل جهد كبير في توفيق أداة الكتابة مع وضع فونولوجي متطور. وأخيرًا تطور هجاء محدد ومتسق بدأ في أواخر القرن الخامس ق.م. وكانت أيونيا على الساحل الآسيوي (في أسيا الصغرى) هي التي قدمت النموذج الذي انتشر تدريجيًا عبر الأرجاء والمناطق على الرغم من أنه لم يتواءم بصورة متقنة مع كافة التباينات في اللهجات المختلفة. ففي أثينا على سبيل المثال لم يتم الأخذ بـ"الحروف الأيونية" لكتابة النصوص الرسمية إلا في عام 403 – 402 ق.م. وحين تقرر ذلك بتصويت وموافقة وهو نفس العام الذي تمت فيه استعادة المؤسسات الديمقراطية – وهي إشارة ممتازة إلى الوضع المؤسسي للكتابة.

وقد كان للكتابة وظيفة سياسية حيوية تتمثل في أنها مكَّنت كل فرد من العلم والدراية بالقرارات التي تتخذها الدولة مذكِّرةً كل عضو بالمدينة أنه هو الأصل والمنشأ للقانون الصادر وأنه كذلك الهدف المعنِّي به القانون. وقد تطورت الكتابة بصورة مواكبة لمفهوم دولة المدينة الذي حلت فيه جماعة من المدنيين المتعلمين –الذين كانت درايتهم بالقراءة والكتابة أمرًا لا غنى عنه لإدارة وتفعيل مؤسسات الدولة– محل صيغة الملك المُحاط بمجلس للشيوخ. ولدينا مثال طيب على ذلك من أثينا حيث صُممِّت عملية عُرفت باسم "الشُقافة" (وتعني النفي من أثينا بغير تهمة محددة أو محاكمة) وتهدف إلى الحيلولة دون عودة حكم الطغاة. ففي تاريخ محدد مرة كل عام كان على كل مواطن أثيني أن يدوِّن على قطعة من شقف الفخار (ostrakon) اسم شخصية عامة يرى هذا المواطن –من وجهة نظره– أنها تتمتع بنفوذ زائد ومُفرط في شئون دولة المدينة. وإذا ما تم الإدلاء بأكثر من ستة آلاف صوت في حق شخص بعينه كان هذا الشخص يُنفي من أثينا لمدة عشر سنوات. (شكل 2).

كما كانت هناك إشعارات عامة تُعلن على الملأ وكانت تلعب دورًا مهمًا سواء كانت تُعرض بصورة مؤقتة على ألواح من الخشب المتكلس (المغمور في محلول كلسي)، أم بصورة دائمة حين تنقش على ألواح حجرية أو برونزية مثبتة في دعائم. ففي كثير من دول المدينة كانت هناك قرارات شرفية تمنح الجوائز وتسبغ الامتيازات على أولئك الذين مدوا يد العون للدولة، وهو أمر كان يبلغ ذروته باستصدار قرار "بنقش المرسوم الحالي على لوحة رخامية ووضعه في أبرز موقع في الـ"أجورا" (أي السوق العامة). وأحيانًا كان ينص كذلك على أن هذا الإعلان على الملأ قد يحفز ويشجع آخرين من فاعلي الخير على الإقدام على ذلك.

كما كانت هناك قرارات رسمية أخرى تُنقش وتوضع في محاريب المعابد. وإذا ما كانت هناك عدة مدن مشتركة في هذا الأمر المدون على النقش فقد كان يُنص عمومًا على أن يتلقى أهم محراب في كل منها نسخة منقوشة من الأمر، بل غالبًا ما كانت تودع نسخة إضافية في معبد كبير

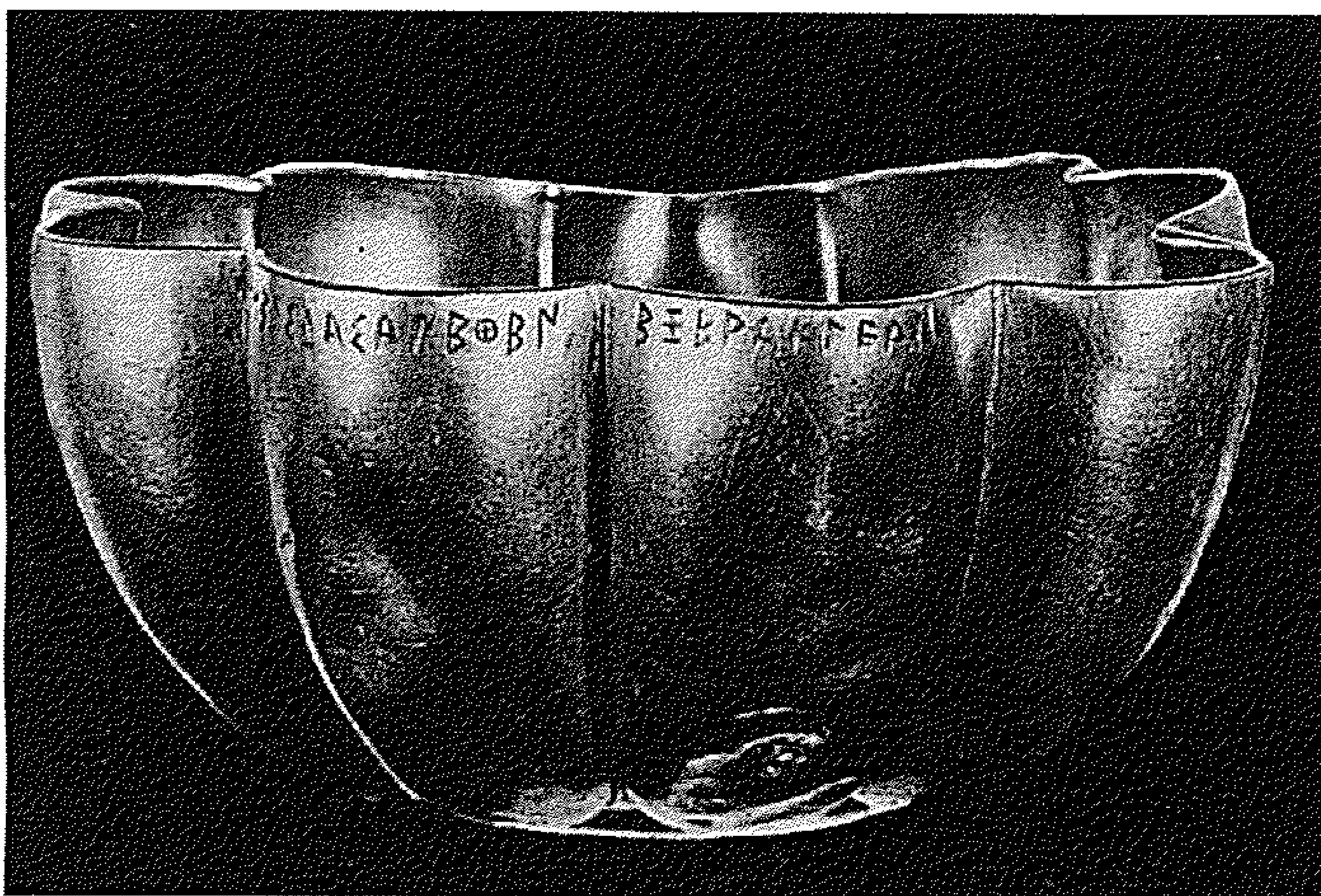
يرتاده كافة الإغريق. وفضلاً عن هذه الوظيفة الإعلامية فإن عرض الوثيقة (في محاريب المعابد) كان يهدف إلى وضع القرار أو المرسوم تحت حماية الآلهة وهو مؤشر على أهمية العلاقة بين الكتابة والدين. إن الأماكن المقدسة التي تخص الآلهة تقدم الحماية من مصادرة الناس أو الملكية (ومن هنا أتى أصل واشتقاق الصفة اليونانية asylos والتي معناها "ذو حصانة مقدسة"). وهكذا فإن تدوين إنجاز إنساني كتابةً وإيداعه لدى الآلهة يترتب عليه شكل من أشكال الضمان. ومن أمثلة ذلك تصرفات مثل عتق العبيد التي كان يُحتفظ بنصوصها في محاريب المعابد؛ وفي بعض المعابد مثل معبد دلفي كان صك العتق هذا يُصا غ على هيئة عقد بيع من السيد إلى الإله. وقد كان هذا الطرف الأخير المفترض في العقد (الإله) بحكم كونه كافلاً وضامنًا–مستودعًا في الوقت ذاته للصكوك المنقوشة على جدران المباني العديدة داخل مجمع المعبد. (شكل 3).



شكل (3) صكوك عتق للعبيد وقد نقشت على حائط مدعم لمعبد أبوللو في دلفي .

كما كان للكتابة وظيفة أخرى إضافية في إطار هذا السياق الديني، فكان من الممكن استخدامها لتسجيل تقديم الأضحيات في أقداس المعابد. فعلى الرغم من أن الإيماءة البسيطة في إيداع شيء ثمين يمكن أن يكون كافيًا بطبيعة الحال إلا أنه منذ فجر الكتابة وعلى أكثر المواد المصنعة تواضعًا نجد نماذج لا حصر لها تنقش وتسجل تفسيرًا لتقديم الأضحيات. فقد عُثر على كم لا يُحصى من الأواني (الزهريات) مُخربش عليها بطريقة غير مُتقنة نقوش صغيرة عن طريق سِنٍ معدني حاد وتتضمن مثل هذه النقوش كحد أدنى اسم الإله أو المعبود واسم من قدم الإناء وكذلك في الأغلب سبب تقديم التقدمة أو النذر فربما كان السبب هو الوفاء بنذر (euchè) مثل بواكير الفواكه في أول موسم حصادها أو هبات العشور أو جزء من الغنائم (شكل 4). ومن الجلي كذلك أن هذه الرسائل على الأواني كان مقصودًا منها أن يقرأها زوار المعبد، لاسيما حين كان يستخدمها قائد منتصر كفرصة لتذكير كل من يهمه الأمر بفتوحاته. أما التقدمات والنذور الأكثر تواضعًا فقد كانت تهدف بوضوح إلى دعم العلاقة الروحية السرية بين المتعبد التقي وموضوع إخلاصه وروعة من خلال الرابطة غير الملموسة التي تخلقت من الحروف والكلمات.

ويقودنا هذا إلى الخصائص السحرية للكتابة. في بعض الأحيان تُرتب الحروف في سياقات غير مفهومة أو نصوص مكتوبة بطريقة مُشفَّرة بصورة واضحة. أما اللعنات defixiones فإن من الأسهل فهمها وكانت تصا غ لكي تلقى بتعويذة سحرية على ضحيتها من على البعد. وهي عبارة عن ألواح صغيرة مصنوعة من الرصاص، وهي مادة ذات خصائص سحرية. وبمجرد أداء طقوس بعينها وقراءة اللعنة جهرًا كانت تلك الألواح تدحرج وتُدفن في أرض يُفترض أن قوى العالم السفلي فيها ذات تأثير. هكذا كانت كيفية استخدام الكتابة كقوة موجهة في الاتصال، ولكنها ليست في هذه الحالة للنشر– بل على النقيض تمامًا.



شكل (4) طاس خمر ذهبية مهداة إلى زيوس في محراب (معبد) أوليمبيا من جانب أبناء كيبسيلوس طاغية كورنثة كجزء من غنائم الحرب (من منتصف إلى أواخر القرن السابع ق.م.) أهدى أبناء كيبسيلوس (الإناء) القادم من هيراقليا © 2002، متحف الفنون الجميلة، بوسطن .

لم تكن الكتابة تُستخدم فقط في الاتصال بالقوى الخارقة بل كذلك بالأجيال المقبلة. إن وظيفة الذاكرة في نقل المعلومات من عصور ما قبل التاريخ عن طريق التراث الشفهي قد تم الحفاظ عليها بصورة أكثر أمنًا عن طريق الكتابة. وباستثناء بعض الاختلافات الطفيفة القليلة يكاد يكون هناك إجماع واتفاق عام على أن الإلياذة والأوديسية –على حالتهما التي وصلتا إلينا فيها– يمكن ربطهما باستقدام وإدخال الكتابة الهجائية إلى بلاد اليونان. ومنذ ذلك الحين فصاعدًا كان الأدب إما أن يُؤلف كتابة أو لا يُنتج على الإطلاق.

وكان الأثر الجنائزي يتألف أحيانًا من مجرد حجر أُقيم ليشير إلى موقع الدفن (ويُشار إلى هذا الحجر في اليونانية بكلمة sema التي تعني "علامة" كما تعني كذلك "قبر"، وبالتالي يكون معناها "شاهد قبر"). ولكن النقش المحفور على شاهد القبر كان يساعد كثيرًا في التعريف بالمتوفى وكان يتدرج من مجرد ذكر الاسم إلى سجل كامل له وكان هذا السجل في الأغلب في صورة قصيدة قصيرة أو ابيجراما. ومن الصيغ النمطية للإبيجرامات صيغ من عينة "مرحى يا عابر الطريق" أو "هذه اللوحة تخبر عابر الطريق باسمي واسم أبي وموطني" أو "قامت أم الفقيد بنصب وإقامة هذا الأثر في ذكرى ولدها لتظل باقية للأجيال المقبلة".

وفي دول المدينة اليونانية كان الشخص المسئول عن تدوين الصكوك العامة وتسجيلها في أرشيفات –وهو الموظف الذي يُعرف اليوم بالمسجِّل أو موظف المحكمة– يُلقب بعدة مسميات كثيرة لها دلالات موحية وكاشفة. وأشهر هذه المسميات وأكثرها شيوعًا كانت ترتكز على جذر الكلمة التي تولد عنها كذلك الفعل اليوناني graphô (بمعنى "يكتب" ولكنه من ناحية أصول الألفاظ وتاريخها مأخوذ عن معنى "يخربش"؛ لقد كانت المادة الوسيطة التي يُكتب عليها هي الحجر أو الخزف أو المعدن أو الخشب أو الجلد. كما كانت كلمة graphô هي الكلمة المستخدمة للتعبير عن مخطط أو موجز تم تدوينه بوسيلة أخرى وعلى مادة أخرى وسيطة–مثل قلم دقيق الطرف على الشمع أو قلم بوص مغموس في الحبر على جلود الرق أو ورق البردي. وكانت العلامات الناجمة عن ذلك إما توضيحية أو زخرفية أو رمزية وكان فعل grapho في اليونانية دلالتان ومعنيان هما "يكتب" و"يطلي أو يلوِّن". وكان الشخص المسئول عن كتابة النصوص في دولة المدينة يُطلق عليه grapheus أو grammateus وكانت التسمية الأخيرة مُشتقة من كلمة gramma والتي تعني حرف أو علامة مسجلة. وفي بعض دول المدينة الأخرى كان ينظر إلى وظيفة التذكر باعتبارها الأكثر أهمية وكان الشخص المسئول عن الكتابة يُعرف بلقب mnamôn (أي مُسجِّل الذِكرى). فقد عُبر على نقش عام 1970 في مدينة ليتوس الكريتية يستخدم لقبًا مختلفًا للتعبير عن هذه الوظيفة وهو لقب poinikastas (الفعلان الدالان على التذكر هما poinikazen وmnamoneuen). وإذا ما أخذنا في الاعتبار خصوصيات اللهجات نجد أن الكلمة مشتقة من صفة "فينيقي" p(h)oinikos –وهناك أسماء اثنين من المنتجات المستوردة من فينقيا دخلا في نسيج اللغة اليونانية على أساس هذا الاشتقاق. وهذان المنتجان هما الصبغة الحمراء الأرجوانية وحروف الأبجدية. أما عن لقب الموظف المسئول عن السجلات فأعتقد أنه عبارة عن وحدة قاموسية (مفردة) ذات معنيين: فهو الشخص الذي أتقن الحروف الفينيقية، ولكنه كذلك الشخص المسئول عن نقش النقوش وجعلها مقروءة بصورة أفضل من خلال إضافة طبقة من الطلاء الأحمر في تجاويف حروف النقش.

وهكذا فقد كانت مهمة الكاتب هي تدوين الحروف والرموز وتزويدها بقيمة جمالية، فالكتابة لم تكن مجرد إرفاق رسالة مؤلفة من رموز وعلامات تقليدية على مادة وسيطة بل كانت تتضمن أيضًا خلق وإبداع عمل فني إن النقوش قد صُممت بصورة تنسجم فيها مع المادة الوسيطة التي كُتبت عليها –وتجديدًا في عمليات حفرها وطلائها وطرقها على سطح آخر مُعدّ (هناك مناقشة حول الكتابة المطلية على الأواني في الصفحات 243–241 والكتابة على العملة في الصفحات 254–255)،



شكل (5) لوحة فسيفساء من معبد هيرميس في حي الجيمنازيوم في قورينة في ليبيا. ويتعلق النقش بإهداء مقدم من العبد جانواريوس إلى الإله الذي ضمن النصر لسيده تيبريوس كلاوديوس جاسون ماجنوس. ومن المعروف أن هذا الأخير الذي كان ينحدر من عائلة قورينانية بارزة كان فائزًا في المدرج الأوليمبي (في إستاد أوليمبيا) عام 189 م.



شكل (6) إناء شرب من رودس من أواخر القرن الثامن ق.م. وعلى الإناء نجد نقشًا مخربشاً من اليمين إلى اليسار تقول قراءته (أنا كأس كوراكوس بن (....) رقم التسجيل 10151 (نقوش من ليندوس، 710)–المتحف الوطني الدنماركي، كوبنهاجن.

ناهيك عن المخطوطات. إن عنونة وإيضاح وسائل أخرى مقترنة بالمنهاج أو البرنامج الفني غالبًا ما كانت تندمج وتتجسد في لوحات الفسيفساء (شكل 5)، كما كانت أعمال النقش على الحجر والأعمال المعدنية تعامل بطريقة مماثلة. إن "رسالة" العمل الفني غالبًا ما كانت تنقل بصورة لغوية من خلال وسيلة بسيطة هي "العمل الناطق" وربما كانت الكلمات ذات دلالة على صاحبها مثل ذلك النقش الصغير المخُربش على أحد الكئوس "أنا كأس كراكوس"- (شكل 6) أو تخليدًا لذكرى نذر عبر الكلمات "أهداني ونذرني ميجاريس إلى هيرا" أو ربما كان خليطًا من هذين الطابعين من الرسائل على أحد القبور "أنا أثر جلاوكوس بن ليبتنيس قدمني نذرًا أبناء برينتيس".

ومن الناحية البصرية كان النقش بحاجة إلى أن ينسجم مع بقية عناصر الأثر: فالموضع الذي يشغله على القطعة الحجرية هو جزء من التصميم الشامل الذي يجمع بين سطح مسطح بشكل عام وقوالب ومنحوتات وقمة مثلثة ورسوم مصورة. إن أغلبية شواهد القبور التي تعتمد في صفاتها الجمالية على الاقتران بين النحت والحفر كانت تُزين كذلك برسوم مصورة ملونة كما يدل على ذلك الأثر (شاهد القبر) المحفوظ بصورة طيبة واستثنائية من ديمترياس في تساليا (شكل 7). أما على العملة فالأسطورة جزء لا يتجزأ من التصميم العام الكلي (شكل 8).

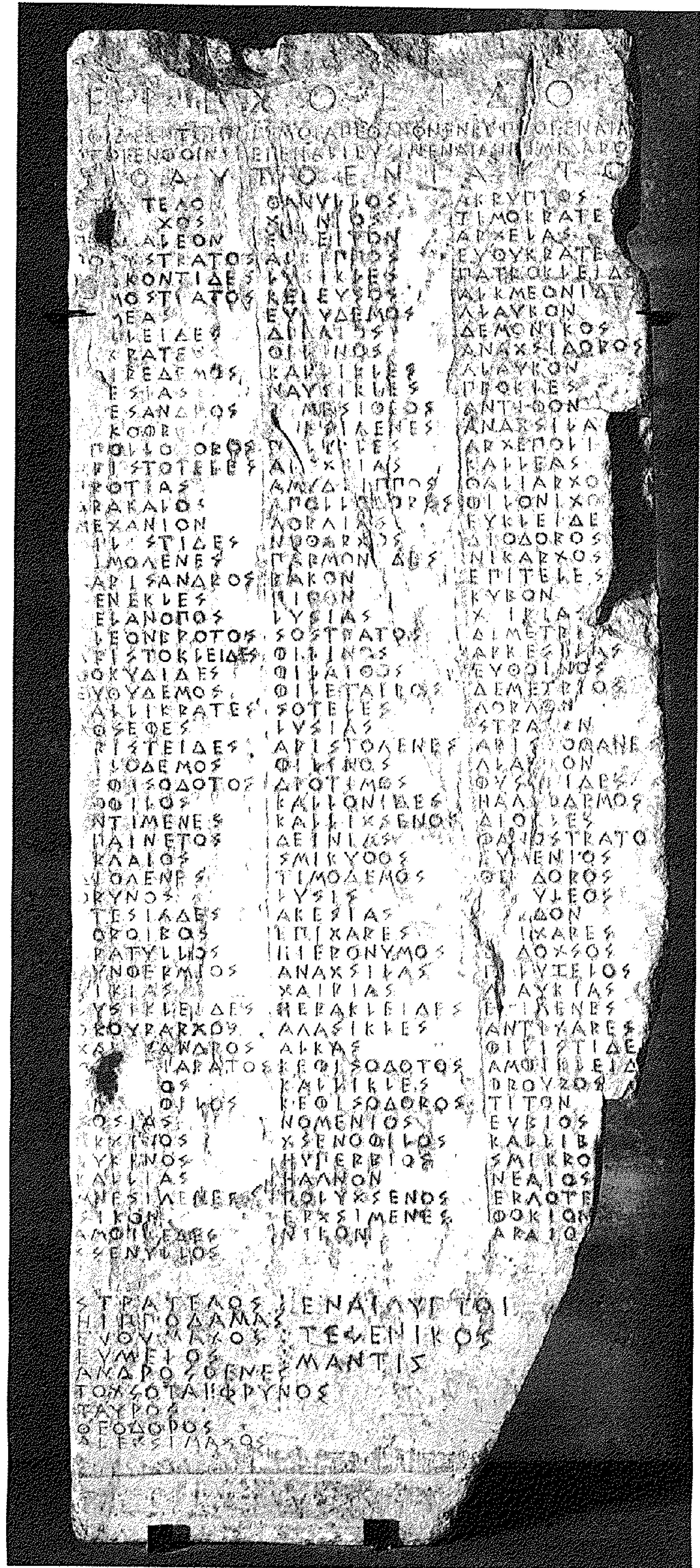
إن الترتيب الداخلي للنقش قد صُممً بحيث يخرج عمومًا بانطباع متوافق ومتجانس حتى وإن جعل جزءًا من المعلومة أقل وضوحًا. ورغم كل شيء فإن الأبجدية اليونانية الكلاسيكية لم تتضمن حروفًا بالقدر الكافي لتمثيل بعض أصوات الحروف المتحركة. كما لم تكن الكلمات المنقوشة تحمل أي علامة من علامات النبر رغم أهميتها ودلالتها في اللغة اليونانية، ونادرًا ما كان يُشار إلى نقطة بداية الكلمة ونهايتها. ومن النقوش الأولى القصيرة المترددة إلى الوثائق المطولة من الفترة الكلاسيكية هناك تقدم واطراد لاسيما فيما يتصل بالانطباع المرئي العام الذي يتلقاه المشاهد



شكل (7) لوحة جنائزية من ديمترياس في تساليا (القرن الثالث ق.م.) وفيها يبدو المتوفي المعرف في النقش باسم (ديمتريوس بن أولينبوس) جالسًا على مقعد بغير متكأ وقبالته مائدة صغيرة تفصله عن شخص أصغر حجمًا هو أحد العبيد. والمنظر مرسوم بالطلاء وكذلك الزخرفة المقولبة ومثلث الواجهة، كما تم إبراز الحروف المنقوشة (المحفورة) باللون الأزرق. متحف فولو.



شكل (8) ظهر عملة فضية ذات أربع دراخمات من القرن الثاني ق.م. من كيمايا في آسيا الصغرى. في داخل الإطار الدائرة المحدد Zac- Bac- Nah-Chan



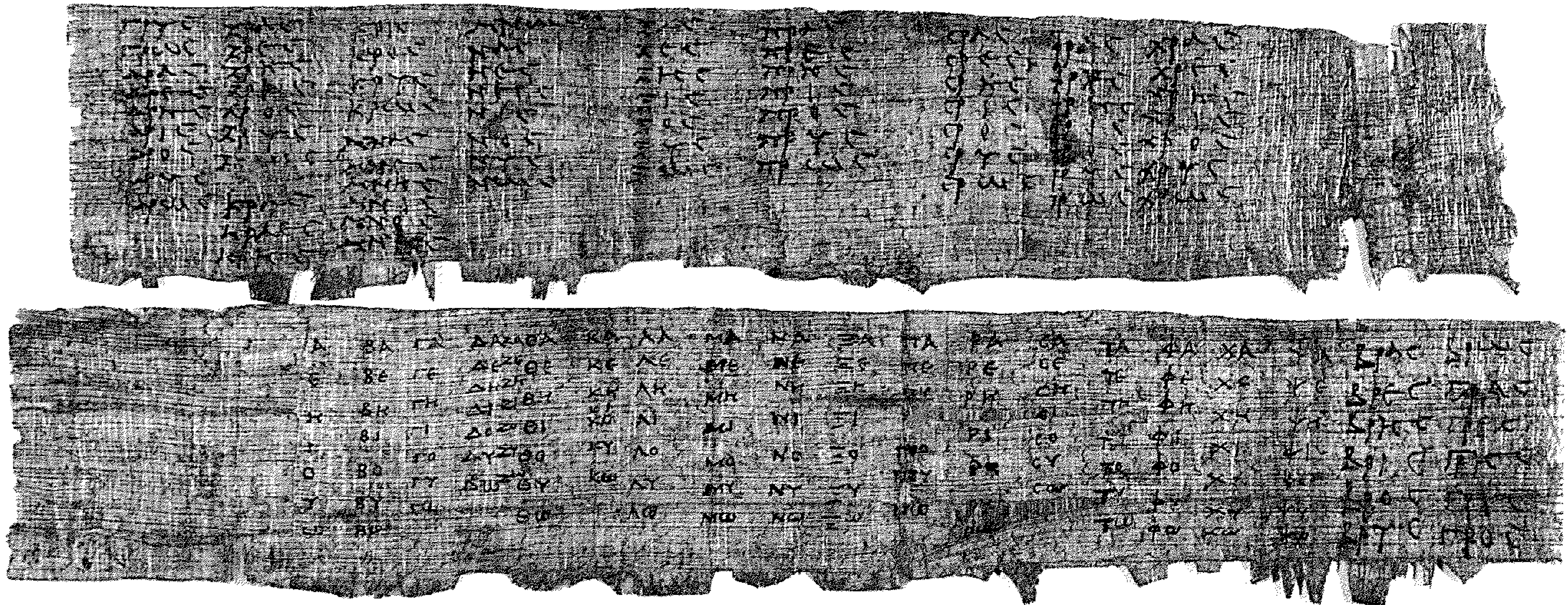
شكل (9) لوحة جنائزية جماعية للجنود الأثينيين من قبيلة إريختيس الذين لقوا حتفهم خلال حملات عام 459 ق.م. بعد ثلاثة أسطر من التصدير المكتوب بحروف بحجمين مختلفين نقشت الأسماء على ثلاثة أعمدة رتب كل منها بنظام eedon stoich (الشبكة المتسامتة ذات الأبعاد المتساوية أفقيًا ورأسيًا) Ma 863 (Nointel marble) متحف اللوفر، باريس.

قبل القراءة. لقد كان شكل الحروف يُنظم ويُنسق بطريقة قياسية عند إخضاعه لمتطلبات إعادة إخراجه في حجم أكبر، وكان الحيز المخصص للنقش يُشغل بالكامل بالحروف. وفي أقدم النقوش كانت بعض الكلمات أو مجموعات من الكلمات يمكن أن تفصل عن بعضها من خلال وضع نقاط، ولكن سرعان ما تم الاستغناء عن هذا النظام. وكانت الحروف حينئذ تُرتب في صفوف من الهامش إلى الهامش، ولم تكن نهايات السطور تتفق بالضرورة مع نهايات الكلمات ولا حتى نهايات المقاطع. إن الترتيب الداخلي للنص يمكن أن يُوضح فقط من خلال تنظيمه في صورة أعمدة، أو -وهو أمر نادر جدًا- عند بداية سطر جديد يبرزه ويعززه الكاتب أحيانًا بترك مسافتين بين السطور، أو بدلاً من المسافة يفعل ذلك من خلال وضع جرة قلم بعد الهامش مباشرة (Paragraphos). وقد بلغت الوظيفة الزخرفية للكتابة أوجها فيما يُطلق عليه stoichèdon وهي وسيلة متأنقة كانت مستخدمة في النقوش الأثينية في القرنين الخامس والرابع ق.م. في هذا النظام كانت الحروف التي تملأ بالكامل الفراغ المخصص للنص تُصف أفقيًا ورأسيًا على هيئة شبكة متسامتة (ذات خطوط أفقية وعمودية متساوية الأبعاد) أعدها ناقش الأحجار الذي كان يرسم خطوطًا إيضاحية باهتة لاتزال بعض بقاياها عالقة) (شكل 9). عندما لم يكن هذا النظام مستخدمًا وكانت هناك بعض الحروف مثل حرف "يوتا" أصغر حجمًا من غيرها فإن الصَّف الرأسي للحروف لم يكن منتظمًا ولا قياسيًا عند مضاهاته بمساحة الفراغ الأفقية.

وعلى مدى عدة قرون ظلَّ هناك نمط واحد من الحروف ولم يتغير إلا استجابة لمتطلبات الاتساق والتجانس (وبعض إملاءات قليلة متصلة بطراز الكتابة). وتستطيع العين الفائقة الخبرة دون سواها أن تضبط التفاصيل الدقيقة التي يتسم بها عمل نقاش بعينه أو ورشة بعينها. وإذا ما أراد أحد كتبة النقوش أن يبين ويبرز اختلافًا ملموسًا في الأسلوب بين جزء من النقش وجزء آخر فكل ما كان بوسعه أن يفعله هو أن يلعب بالمساحات البيضاء والأحجام النسبية للحروف من سطر لآخر. أما أشكال الحروف فقد كانت متطابقة في الأغلب حيثما وُجدت حتى ولو سُطرت على ورقة بردي بقلم من البوص (شكل 10). ولكن تعدد الوسائط الكتابية المرنة الناتجة عن إدخال واستحداث رقائق الجلد أدت لاحقًا إلى تحبيذ ظهور الحروف المتصلة من أجل استخدامها في الكتابة اليدوية. إن هذه الأنماط الجديدة من الحروف كانت في طور التردد ورجع الصدى على الأحجار عندما ظهرت -خلال الفترة الإمبراطورية- المقدمات الأولى لما يمكن أن يُطلق عليه القارئ الحديث الاختلاف بين الحروف الكبيرة والصغيرة أو بين حروف الصف الأعلى والصف الأدنى (في الآلة الكاتبة).

قبل إظهار هذا النمط من التفاوت في الحروف كانت الكتابة تتألف من مجموعة ثابتة من الحروف التي كان يتم تدريسها كأداة متعددة الأغراض. وقد كان نظام التعليم اليوناني يبدأ بـ"مُعَلِّم الحروف (grammatodidaskalos) الذي كان يدِّرس لأطفال الأحرار من الناس. وكان التلاميذ يحفظون الحروف في نظامها التقليدي المألوف ويتعلمون كيفية استخدامها. وكانوا يمارسون ذلك عن طريق خطِّ وتتبع الحروف والمقاطع قبل التحول إلى كتابة كلمات كاملة ثم جُمل.

إن تعلم الحروف لم يكن يعني تعلم القراءة والكتابة فحسب وإنما كذلك تعلم العدّ والإحصاء لأن الحروف كانت تُستخدم كذلك للدلالة على



شكل (10) بردية مستخدمة لكتابة تمارين (تدريبات) من حوالي عام 160 ق.م. محفوظة ضمن وثائق عائلة بمنف في مصر. ويتألف التمرين من كتابة للحروف المتحركة السبعة في صورة أعمدة، ثم عمل مقاطع بإضافة حروف ساكنة من الأبجدية ملحقة بكل حرف من الحروف المتحركة. (Ret.I.p.z.i.147) المتحف الوطني للآثار القديمة، ليدن، هولندا

الأرقام. وقد استخدمت في أول الأمر أنظمة عديدة لهذا الغرض سنذكر اثنين منها في هذا المقام. ويقوم النظام الأول منها على مبدأ "الأكروفونيا" أي ملاحظة وتتبع الحروف التي تتخذ شكل الرمح ا، فمثلاً حرف Π (پي) اتخذ للدلالة على رقم خمسة (حيث تبدأ كلمة خمسة في اليونانية pente بهذا الحرف Πèvte، وحرف Δ (دلتا) للدلالة على رقم عشرة deka ويُكتب باليونانية Δèka، وH (إيتا/ مفخمة وتنطق هاء) للدلالة على المائة hekaton وتكتب باليونانية Ekatov)، وx (خي) للدلالة على الألف (chilioi وتكتب xīλioi). وقد كانت الأحرف الأولى من هذا النوع تستخدم للتعبير عن الأرقام المركبة (فمثلاً إدماج Π "پي" (الدالة على الخمسة) مع الـ Δ "دلتا" (الدالة على العشرة) ينتج عنه الرقم خمسون. أما النظام الآخر الذي ساد في نهاية الأمر فقد استُخدم تسلسل الأبجدية اليونانية الكاملة لنقل الأرقام التسعة الأولى (من 1 إلى 9) ثم أرقام العقود التسعة (من 10 إلى 90) ثم المئات التسعة (من 100 إلى 900). وهكذا فإن رقم 329 حين يُكتب من الخلف إلى الأمام في اليونانية يكون هكذا TKΘ (إذ إن حرف T (تاو) يجئ ترتيبه الثالث بين أعداد المئات في الأبجدية اليونانية، وحرف K (كابا) يجيء ترتيبه الثاني بين أرقام العقود (20)، وحرف Θ (ثيتا) يجيء ترتيبه التاسع بين الأعداد الأولية (9). وقد كانت الحروف الأبجدية المستخدمة لهذا الغرض أيونية الأصل وتتألف من سبعة وعشرين حرفًا. وهكذا فإنها لم تكن مساوية بصورة دقيقة للأبجدية المستخدمة في أثينا والتي كانت تتألف من أربعة وعشرين حرفًا. وعلى ذلك فقد أصبح حرف الـ"ديجامّا" digammaa (F) -وهو حرف يمثل الـU الساكنة الذي سبق استخدامه (ثم سقط من الأبجدية الأتيكية) وكان موضعه بين حرفي الـ "پي" Π والـ "رو" p- في الموضع السادس بين الأرقام (أي معبرا عن رقم 6، وصار يكتب في شكله الصغير 5)· وأصبح حرف الـ"كوپّا" qoppa يعبر عن الرقم (Q) 90، وأصبح للحرف الأخير من تلك الأبجدية (الأيونية) المعروف باسم "سامپي" sampi وكان يكتب هكذا ϡ ويعقب حرف الـ"أوميجا" وكان يستخدم في اللهجة الأيونية لكي يمثل الحرف الاحتكاكي المكوّن من /ts/) -القيمة العددية للرقم 900. لكن هذا التشوّش (في كتابة الأرقام بحروف لم تعد قائمة) كانت له نظائره. فمن الواضح فيما يبدو أنه -في بعض المناطق الأخرى في زمن الأبجديات المحلية- كان من الممكن نسخ أبجدية باستخدام حروف لم تعد قائمة ومستعملة. وعلى عكس ذلك فإن الأبجدية الأثينية الكلاسيكية المؤلفة من 24 حرفًا قد استخدمت لترقيم كتب أشعار ملحمتي الإلياذة والأوديسية. كما كانت الحروف تُستخدم لأغراض تصنيفية أخرى مثل ترقيم أقسام الإدارة المدنية ولتحديد مناطق الجلوس المختلفة في قاعة السماع والمشاهدة بالمسرح وكمفاتيح لترتيب وتركيب قطع الأحجار في أثناء البناء.

كما كانت هناك في المقابل نظائر مماثلة لحالة استعارة الإغريق للأبجدية الفينيقية. وأكثر الأمثلة دوامًا وبقاءً في هذا الصدد هو مثال الأبجدية المحلية لـ"يوبويا" (جزيرة طويلة تقع بامتداد الساحل الشرقي لبلاد اليونان قبالة المنطقة من شمال بؤوتيا حتى أتيكا) التي أتى بها إلى إيطاليا مستوطنون إغريق ممن استقروا في جزيرة بيشيكو سَاي (المعروفة الآن بجزيرة إيسكيا Ischia قبالة الساحل الغربي لإيطاليا أمام نابولي وكوماي). فهناك توجد أقدم النقوش اليونانية التي يؤرخ لها علماء الآثار بالفترة ما بين 750 و725 ق.م. مثل "كأس نسطور" الشهير. ومن خلال هذا الطريق دخلت الأبجدية اليونانية إلى إيطاليا. وأنوّه إلى قرض (لغوي) آخر في هذا المقام، وإن كان قرضًا مؤقتًا. فقد كانت أول معرفة للغال (أهل فرنسا القديمة) بالكتابة عن طريق استخدام الحروف اليونانية حين أقام هؤلاء الغالة روابط وعلاقات مع إغريق ماسيليا (مارسيليا الحالية في جنوب فرنسا). ولازالت قائمة هناك حتى الآن بعض نقوش بالكتابة الغالية المكتوبة بحروف يونانية ولاسيما في بروفنس (شكل 11). ولكن فيما بعد فضّل الغالة الأبجدية اللاتينية (على اليونانية) وإن



شكل (11) نزر (إهداء) من جلانوج بفرنسا (القرن الثاني إلى الأول ق.م.) مكتوب بكتابة الغالة بحروف يونانية مقدم إلى الربات المعروفات بـ(الأمهات الجلانيات) (نسبة إلى نهر جلانيس) ويستند النقش إلى صيغة كانت معروفة جيدًا في بلاد الغالة قبل فتح الرومان لها مجموعات أرشيفات Hotel de sade، متحف موقع جلانوم الأثري، سان ريميه دي بروفنس.



شكل (12) أحد المخربشات على أحد آنية النبيذ oenochoe ذات الطراز الجيومتري، وقد عثر عليه بالقرب من بوابة ديبيلون في أثينا (730-720 ق.م.) والنقش الموجود على حاشية القاعدة الموجودة أسفل اليد يقرأ على النحو الآتي: (ذلك الراقص من بين كافة الراقصين الذي يخرج اليوم أداء في غاية الرشاقة هو ......)، أما ما يعقب ذلك فإنه مثير للجدل إلى حد ما لأنه غير متناسب لا من حيث الوزن ولا من حيث النحو. المتحف الوطني، أثينا

احتفظت الكتابة الغالية بالحروف اللاتينية بحرفين من الحروف اليونانية هما الـ "ثيتا" Θ والـ "خي" X لكي يمثلا وحدات صوتية ليس لها مقابل في الأبجدية اللاتينية.

إن هذا المسح الموجز لاستخدامات الكتابة الأبجدية ربما يعطي انطباعًا بأن معرفة الكتابة في مرحلتها الأولى كانت محجوزة ومخصصة لفئة مميزة كانت تتمتع بسلطة دينية أو سياسية. ولكن لا يبدو أن الأمر كان كذلك: الأغلب الأعم من فئات النقوش التي زوّدنا بها علم النقوش الكلاسيكية ممثل في مادة غير منتشرة منذ أقدم العصور. فأقدم الوثائق تتضمن بعضًا من الموضوعات ذات الطبيعة العابثة على نحو غريب مثل "كأس نسطور" الذي سبقت الإشارة إليه أو أقدم نقش عُثر عليه في أثينا- وهو أبريق نبيذ عُثر عليه قرب ديبيلون- وقد أشار فيه أحد الأشخاص ممن كانوا في بداية تعلم الكتابة إلى مسابقة في الرقص.

إن هذا التدريب المرح على الارتجال الوزني والكتابي الذي ربما أوحت به قصيدة موجودة قد انقطع فجأة بنهاية الحيز الكافي المتاح أمام الكاتب (شكل 12) إن هذا برهان ممتاز -إن كانت هناك حاجة إلى مثل هذا البرهان- على أن الكتابة لم تكن أمرًا أُخذ على الدوام مأخذ الجد.

المراجع

1. BAURAIN, Cl., BONNET, C., KRINGS, V., éd., *Phoinikeia Grammata. Lire et écrire en Méditerranée*, Liège-Namur, 1991.

2. DETIENNE, M. (sous la direction de), *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille, 1992.

3. GUARDUCCI, M., *Epigrafia greca*, 4 vol., Rome, 1967-1978.

4. GUARDUCCI, M., *L'Epigrafia greca dalle origini al tardo Impero*, Rome, 1978 (abrege du traite précédent).

5. HEUBECK, A., *Schrift (=Archaeologia Homerica, X, 3)*, Göttingen 1979.

6. JEFFERY, L. H., *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford, 1961; *nouvelle édition révisée et complétée par A.W.* Johnston, 1989.

7. PESTMAN, P.W., *The New Papyrological Primer*, Leyde, New York, Copenhague, Cologne 1990.

النقوش على آنية الزينة الإغريقية

بقلم فرانسوا ليساراج

ترجمة محمد عبد الغني

كانت كلمة graphein في اللغة اليونانية القديمة تعني "يكتب" كما تعني كذلك "يرسم". وابتداءً من القرن الثامن ق.م فترة الزخرفة الهندسية –كانت العناصر التي تغطي أسطح أواني الزينة تصويرية في الأساس. وكانت الأنماط الهندسية التي أعطت اسمها لتلك الفترة أكثر شبهًا بالرموز أو المحددات الكتابية من الأشكال أو الرسوم الملونة. إن فنًا من هذا النوع الذي لا يهدف إلى تصوير الأشكال بطريقة المحاكاة والتقليد بل إلى إخراج عناصر تخطيطية (من محاربين وعربات وخيول وطيور) سرعان ما تضمن الكتابة جنبًا إلى جنب مع العناصر الرمزية.

في المرحلة المسماة بالأتيكية المبكرة عندما لم تعد الأشكال الملونة مستخدمة كجزء من نمط الزخرفة الجيومترية وأصبحت أكثر تنوعًا من خلال تنوع الموضوعات والفكر المستعملة المنقوشة والتعبير عن الحركة وتنوع الإيماءات واللفتات، ومن هنا استمر رسامو الآنية في استخدام أنماط زخرفية متعددة (من زهور وحليات على شكل ورود وشارات) مما أضفى سمة جمالية على عملهم، ثم أضافوا فيما بعد كلمات توجه العين إلى الصورة وتعطي أسماء للأشكال المصورة.

وبمجرد أن ابتدأ الأسلوب الأتيكي في بلورة خصائصه وسماته المميزة في



شكل (1) تفاصيل أمفورا (قارورة ضيقة العنق يوضع فيها النبيذ ذات صور سوداء اللون)، من الطراز الأتيكي المبكر يرجع تاريخها إلى حوالي عام 620 ق.م المتحف الوطني، أثينا.



شكل (2) تفاصيل قارورة نبيذ OENOCHOE أتيكية ذات صور سوداء يرجع تاريخها لحوالي عام 540 ق.م، مجموعة الآثار القديمة ANTIKENSAMMLUNG، برلين.

الأشكال السوداء (حوالي عام 630 ق.م)، الذي يبدو لنا الآن وكأنه يتكون من سجل ثنائي –الصورة والكلمة– لم يكن أمرًا منفصلاً عند رسامي الآنية في تلك الفترة، إذ اندمج هذا المستويان في التصوير ليصبحا مستوى واحدًا (شكل 1). ومن الطريف أن النقوش لم تكن كلها تسير في نفس الاتجاه في الكتابة، كما هي الحال في النقوش القديمة على الآثار فلم يكن من بين متطلبات الكتابة منذ البدء أن تسير بطريقة أفقية من اليسار إلى اليمين، إذ لم يصبح هذا الأمر نموذجًا ومعيارًا إلا في القرن الخامس ق م. لقد كان رسامو الآنية يكتبون نقوشهم في اتجاهات عديدة، وغالبًا ما كان اتجاه الكتابة أمرًا ذا مغزى. كما أن نمط النقش الموجود على الأواني يختلف ويتنوع داخل نقش الصورة. وهناك مثال طيب على ذلك على قارورة نبيذ صغيرة في متحف برلين (شكل 2). ويمثل المنظر رجلين يجلسان متواجهين، وهما عاريان ويبدوان كما لو كانا يحضران مأدبة. ويلعب الرجل الجالس على اليسار على مزمار مزدوج من البوص في حين يضع الجالس على اليمين إناءً واسعًا على حجره ويضع على رأسه إكليلاً من ورق اللبـلاب. وفي مستوى العين نجد الكلمات (CHAIRE KAI PIE) (اطرب واشرب). وهذه العبارة غالبًا ما نلقاها منفردة على أواني الشراب في غياب أي أشكال مصورة، وتفسر على أنها تحية من الإناء للشارب. وهنا فإن النقش الموضوع بين الشخصين المتقابلين يتخذ صورة الكلمات الافتتاحية لحوار يضع المنظر في سياق مأدبة.

وإلى الأسفل يكتب اسم الرجل حامل الإناء بطريقة مائلة: ديونسيوس، وهو ليس اسم الإله ديونيسوس بل اسم واحد من البشر العاديين: ديونيزيوس أو دنيس في واقع الأمر. أما الموسيقي فلم يُذكر اسمه. وسطح الإناء عند الظهر مهشم ولكن يتبقى عدد كاف من الحروف المكتوبة رأسيًا على حافة المنظر لكي تحدد هوية صانع الإناء وتوقيعه:TALE[IDES:N]epoiese أي "صنعة تاليدس" وبصورة مماثلة متجانسة على الحافة اليمنى يمتد النقش التالي بطول الإطار:NEOKLEIDES KALOS أي "نيوكليديس جميل" إن هذا الاسم في هذه الصيغة موجود على آنية أخرى، وهو لا يشير إلى الأشخاص المصورين وإنما إلى شاب اشتهر بجماله. وهناك عدد من عبارات الثناء من هذا النوع تمتدح نظرات شاب أنيق–كما تمتدح في أحوال نادرة نظرات إحدى الفتيات. وهذه العادة معروفة من نقوش على وسائط أخرى غير الأواني (الفازات) في صورة منقوشات صغيرة تتسق تمامًا مع ثقافة العشق المِثْلِي (عشق الجنس الواحد) في العالم اليوناني القديم. لكن النقوش على آنية الزينة تكون موجهة لدائرة النُدمان (الشاربين) في ملتقى الشراب أو مأدبة الشراب حيث كان الرجال يلتقون كندمان يشتركون في الشراب وينشدون أغنيات ذات طبيعة رومانسية على أنغام القيثارة. وعلى إناء الزينة نفسه نجد نقشًا أخيرًا على جانب إناء النبيذ الموجود على حُجر ديونيزوس مكتوب عليه KALISAS KA[alos] أي "كاليـاس وسيم" وهو من الناحية البصرية راجع لصدى النقش السابق، إذ يُثني على كالياس–مثل نيوكليديس على الإناء، ولكن ليس بنفس التركيز (الذي حَظِيَ به نيوكليديس). وهكذا فإن إناء الزينة هذا (قارورة النبيذ) يعرض منظومة معقدة من النقوش التي تربط العديد من الأسماء والشخصيات وتذكر اسم أحد الشخصيات المصورة (ديونيزيوس) وتخلد ذكرى صانع الإناء (تاليديس) وتحتفي بجمال وبهاء الشباب نيوكليديس وكالياس. ويلحق بهذه العبارات العديدة نص داخلي

عبارة عن نخب بين النُدمان ويحمل مساره معنى ومغزى للقارئ مفاده أن هذا الشعار أو النخب قد ذكر بصوت مرتفع بينهما. وهذا النقش الأخير يضيف صوتًا إلى الصورة مثلما فعل تصوير المزمار، وهو آلة موسيقية غالبًا ما نلقاها في المآدب.

وبالتوازي مع تنوع أنماط النقوش التي يرتبط محتواها اللغوي بمستويات مختلفة فإن وضع النقوش داخل الصورة ذو أهمية خاصة. إن بعض النقوش (كالتوقيعات وعبارات المديح) تشكل إطار المنظر في حين تشغل نقوش أخرى (كالأحاديث أو عنوان الموضوع) المساحة بين الشخصيات وتخلق بينها روابط بصرية

ومن الممكن العثور على مظاهر مماثلة ذات تنويعات طريفة على LECYTHOS أي قنينة عطر صغيرة (شكل 3). وهذه القنينة تسبق قارورة الشراب زمنيًا بنحو نصف قرن وهي الآن في متحف ليون بفرنسا. وفي ذلك التاريخ حوالي عام 490 ق. م كان رسامو الآنية عادة ما يصنعون نقوشًا داخل الصور وعلى الرغم من أن استخدام الكتابة كان قد صار أمرًا شائعًا في الأغلب فإنه لم يكن إلزاميًا، وهناك البعض من الرسامين ممن لم يستخدموا تلك الأداة مطلقًا. ولكن آخرين –من جهة أخرى– اكتسبوا تمكنًا وبراعة مذهلة في فن الخط. فعلى قنينة عطر متحف ليون–على سبيل المثال هناك نوعان من النقوش: النوع الأول رُتب بعناية من اليسار إلى اليمين وقد شغل حيزًا تحت شكل المصور بين خطين من الطلاء الخزفي الأسود يفصلان النقش عن الصورة ويشكلان سطرًا زخرفيًا بالتناسق مع نموذج رقعة الدومينو الذي يمتد بصورة موازية إلى الأمام فوق الصورة. وهناك مسافات منتظمة بين الحروف ولابد من تدوير القنينة (تحريكها دائريًا) من أجل قراءة النقش الذي تقول كلماته KORONE KALE PHILO أي "أحب الجميلة كوروني". هذا التصريح (بالحب) موجه إلى سيدة شابة. هذه الصيغة نادرًا ما نراها نسائية (موجهة لفتاة أو امرأة)، كما أن موضعها هذا من الإناء نادر. ورغم أنه من العسير أن نكون على يقين مطلق إلا أنه من الأرجح أن هذا الترتيب للنقش كان بتكليف من أحد الحرفيين قام بنسخ الكلمات التي أملاها طالب العمل. وما يجعل هذا أكثر احتمالاً هو حقيقة أن النقوش الأخرى المكتوبة على جسم الإناء (القنينة) تختلف في نظامها وترتيبها. فالمنظر يصور عربة يسير بمحاذاتها رجل يعزف على قيثارة، وعلى رأس هذا الموكب الصغير هناك ظبية (أيلة). ربما كان هذا الرجل هو أبوللو، رب الموسيقى. وهناك سلسلة من الحروف تمتد من أمام وجه سائق العربة حتى رؤوس الخيل، ومجموعة أخرى من الحروف مكتوبة رأسيًا وتشغل المسافات بين أرجل الخيول وظهر أبوللو. هذه الحروف تكاد تكون مطموسة، ومع ذلك يمكننا التعرف على بعضها مثل VTSOI ممكن قراءتها لكنها ليست بذات معنى، فهي سلسلة من العلامات أو الحروف التي تتكرر أفقيًا متخذة شكل STOYTIS وSOVTIS رغم عدم بروز كلمة واحدة متماسكة ومترابطة منطقيًا من هذه الحروف. ويبدو أن وظيفتها كانت تقتصر على ملء (حشو) مجال الصورة للإيحاء والإشارة إلى نوع من التعامل اللفظي (الشفهي) ترك مجالاً مفتوحًا ويُفسر وفقًا لمبادرة القارئ المشاهد ورؤيته. هذه العلامات أو الحروف تعطي الصورة صوتًا بما يتفق ووجود القيثارة وغناء أبوللو، ولكنها لا تنقل أو تترجم أي محتوى موسيقى أو لغوي.

ولا يمكن القول بأن الرسام كان أميًا لأنه استطاع أن يدون الثناء على كوروني وهو أمر (استخدام الكلمات المكتوبة) يبدو أنه يدل على ألفة نسبية بالكتابة. ويلجأ الرسام للكتابة لأن هذه الأداة التصويرية (الكتابة) تمكنه من الحصول على نوع من التأثير البصري. ولكن ليس هناك من سبب يدعو إلى المقابلة الجذرية بين ثقافة شفهية وثقافة مكتوبة. ما هو مصور هنا هو حالة مزجية ودرجات متفاوتة من التمكن من الكتابة يُستخدم الحرف الكتابي فيها عنصرًا زخرفيًا فحسب.



شكل (3) تفاصيل قنينة عطر LECYTHOS أتيكية ذات صور سوداء حوالي عام 490 ق. م، متحف الفنون الجميلة في ليون.



شكل (1) الخبّاز وزوجته صورة زيتية من بومبي. المرأة تمسك بقلم صلب ولوحة كتابية، ويمسك زوجها بلفافة.
القرن الأول الميلادي. المتحف الوطني، نابولي.

الكتابة في إيطاليا القديمة

بقلم دومينيك بريكل

ترجمة محمد عبد الغني

بدأ الإغريق في استيطان إيطاليا في أوائل القرن الثامن ق.م إذ استقرت جماعة من أهل خالكيس (من مواطني مدينة خالكيس في جزيرة يوبويار قبالة الساحل الشرقي لبلاد اليونان وتمتد طوليًا من جنوب تشاليا حتى شمال أتيكا) على جزيرة إيسفيا التي كانت معروفة حينذاك باسم بيثيكوسيس، وفي حوالي عام 750 ق.م قاموا بتأسيس كوماي وهي أقدم مدينة يونانية في إيطاليا. وتفصح لنا شظية من خام الحديد من جزيرة إليا عثر عليها في الحفائر الأثرية في إيسخيا عن سبب تجوال وطواف الإغريق بالمنطقة. لقد كانوا يبحثون عن المعادن -الحديد والنحاس- التي يفتقرون إليها في بلادهم الأصلية بينما كانت إتروريا تمتلك وفرة منها وخصوصًا في ما كان يطلق عليه "منطقة التعدين" في جزيرة إليا والشاطئ الساحلي المقابل لها وعن طريق الاستيطان في كامبانيا على تخوم العالم الإتروسكي أصبح بوسعهم التجارة مع الأرستقراطية التوسكانية ممن يسيطرون على الثورة ورغم ذلك فلم يكن هناك استعمار حقيقي بمعنى الكلمة: فقد أقام الإغريق محطات تجارية في توسكانيا ولكنهم لم يقوموا بتأسيس مدن أو إخضاع للسكان المحليين كما سيفعلون لاحقاً في جنوب إيطاليا أو صقلية، وحين ُووْجِهَ الإتروسكيون بالإغريق حافظ العالم الإتروسكي على تماسكه ودعَّم هويته الوطنية. لقد كان الأمر ترتيباً تجارياً صرفاً، ولم يكن هؤلاء البرابرة ليسمحوا لأنفسهم أن يهيمن عليهم الهللينيون المتحذلقون.

ومع ذلك فإن الإتروسكيين قد انجذبوا إلى زخارف الحضارة التي جلبها معهم هؤلاء القادمون الجدد. فمنذ القرن الثامن ق.م كانت مقابر علية القوم من التوسيكانيين -ثم لاحقًا مقابر الأثرياء في المقاطعات المجاورة مثل لاتيوم- مكتظة بثروات لابد أنها جاءت من خلال المبادلات مع المعادن المحلية. لقد عثر هناك على آنية إغريقية بعضها على النمط الهندسي البسيط، وبعضها ذو طراز شرقي كما كان هناك مراجل برونزية ضخمة مثل تلك التي وصفها هوميروس، وكانت هناك أوعية من الفضة وحلي من الذهب والعاج بعضها من قبرص أو الساحل السوري، كل هذه عبارة عن شواهد على أسلوب الحياة الباذخة للارستقراطية المحلية يتخطى حدود المقابر. لقد تشكلت حياتهم لتأخذ بالمستحدثات القادمة من وراء البحار. بل لقد بدأوا في إقامة المآدب في الوضع المتكئ مثل الإغريق وفي شرب النبيذ، وهي ممارسة لم تكن معروفة من قبل.

وقد كانت الكتابة كذلك ضمن هذه المستحدثات (التي أتى بها الإغريق). إن أولى النقوش الاتروسكية ظهرت حوالي عام 700 ق.م بصورة متزامنة تقريبًا في المدينتين الجنوبيتين الكبريين تاركينيا وكايري. وقد كانت تلك النقوش مكتوبة بخط إغريق خالكيس الذين عاشوا على مقربة من الإتروسكيين. وقد قام أهل توسكانيا بعمل قليل من التعديلات الطفيفة لمواءمة الأبجدية مع لغتهم هم. فعلى سبيل المثال فإن حرف "جاما" ثالث حرف الأبجدية اليونانية -وهو حرف انسدادي مجهور /g/- تحول ليصبح حرف c وهو الحرف الانسدادي المهموس /k/ لأن لغة الإتروسكيين لم تكن تتضمن الوحدة الصوتية (الفونيم) /g/. ولسوف تنتقل الأبجدية الإغريقية -بصورتها المعدلة من قبل التوسكانيين القدماء- إلى بقية شعوب شبه الجزيرة الإيطالية. وهذا الأمر يوضح كيفية احتواء كتابتنا الحديثة (في اللغات الأوروبية الحديثة) المكتوبة بالأحرف اللاتينية على حرف c بدلاً من حرف الـ"جاما" في الكتابة اليونانية الأصلية، وقد كان الإتروسكيون يتبوأون مكانًا مرموقاً في إيطاليا في ذلك الحين ومنهم انتشرت الكتابة إلى الأمم الأخرى (في إيطاليا) ولاسيما اللاتين.

وعلى مدى المراحل المبكرة جدًا من تاريخ الكتابة في إيطاليا كانت معرفة القراءة والكتابة تمثل علامة بينة من علامات الهيبة والاعتبار. ففي العديد من مقابر الأثرياء التي تم التنقيب عنها في توسكانيا نجد أدوات كتابية منقوش عليها أحرف الأبجدية ضمن محتوياتها. وهذا يبين أن شاغل المقبرة (المتوفى) كان "متعلمًا" بالمعنى الحقيقي للكلمة وكان يعرف الكتابة والحروف في مجتمع كان لا يزال يضم آنذاك فئة قليلة جدًا ممن يعرفون القراءة، ومن ثم كان بوسع هذا المتوفى الزعم بأنه كان ذا ثقافة أرقى. فعلى سبيل المثال تحتوي أحد مقابر الأمراء مؤرخة بعام 650 ق.م في مارسيليانا دالبينيا على لوحة بها حروف أبجدية مدونة على حافتها العلوية (شكل 2) -وهي نموذج مبكر على ما سوف يظل لاحقًا أحد أكثر مواد الكتابة شيوعًا في العالم الروماني وهو اللوح المكسو



شكل (2) لوحة من لوحات الكتابة من مارسيليانا دالبينيا منقوش عليها حروف أبجدية. حوالي 650 ق.م، رقم تسجيل 93480 .V. متحف الآثار، فلورنسا.

بطبقة شمعية تحفر عليها الحروف بقلم من الصلب. ولكن هذه اللوحة هي قطعة فخمة من العاج مزينة بصورة أسد على الطراز الشرقي. وهكذا اقترنت الكتابة بذلك النمط المترف والغريب للأرستقراطية الإيطالية.

لم تكن الألواح الشمعية هي السطح الوحيد الذي كانت تنقش عليه الكتابة. إن مقبرةً في كايري من الفترة نفسها تقريبًا قد أخرجت لنا زجاجة صغيرة من الـbucchero (الخزف الإتروسكي الفاخر) نقشت عليها حروف أبجدية وتمرينات على كتابة مقاطع هي:,ba, be, bi, bu ca, ce, ci, cu (شكل 3)، وكانت هذه الزجاجة مستخدمة كمحبرة، وهي إحدى المواد المساعدة لمادة أخرى من المواد المستخدمة في الكتابة في إيطاليا في ذلك الوقت، وهي"الكتب الكتانية" التي أشار إليها كتُاب لاتين. هذه الكتب كانت تصنع من نسيج يكتب عليه بفرشاة ثم يطوى. إن المحبرة المبينة هنا تلفت الانتباه لأنها تستخدم أشكالاً لحرفي M و N لم يعثر عليها في أي مكان آخر. لقد أراد ذلك الأرستقراطي أن يصطحب إلى مقبرته ذلك الشيء الذي يشهد على إنجازاته المتميزة ويبرزه ليس فقط من منظور تمكنه من الكتابة وهو أمر كان لا يزال استثناءً في ذلك الوقت -وإنما كذلك لإبراز حقيقة أن الأشكال التي استخدمها لحروفه كانت فريدة وقاصرة عليه.

وهكذا فإن الكتابة حين أدخلت لأول مرة لعبت دور تأكيد وإبراز الوضع الاجتماعي المتميز، ويتأكد هذا من خلال وجود نقوش زائفة لأناس تظاهروا بمقدرتهم على القراءة والكتابة-وهو أمر من السهل الزعم به في مجتمع كان أميًا إلى حد كبير (شكل 4). وفي الحقيقة فقد كانت الكتابة إلى حد ما حكرًا على النبلاء. ولم تكن الكتابة تشكل أي صعوبة كبرى، إذ كانت هناك أبجدية وكانت تضم عددًا محدودًا من الحروف (الرموز) ولذا لم تكن هناك حاجة إلى تعليم وتدريب مطول. ونتيجة لذلك لم ينجم عن هذا الوضع خلق طبقة خاصة من الكتبة، وكانت الطبقة الأرستقراطية تستخدم الكتابة لأغراضها الخاصة. وهناك قدر كبير من أقدم النقوش المؤرخة بالقرن السابع ق.م تقترن بالهدايا الفخمة



شكل (3) محبرة من الخزف الإتروسكي Bucchero من كايري (سيفتري) عثر عليها بالقرب من مقبرة ريجوليني جالاسي منقوش عليها حروف أبجدية وتمرينات على المقاطع. أواخر القرن السابع ق.م رقم تسجيل 20349 متحف جريجوريانو ايتروسكو، متاحف الفاتيكان.

ولم يعد بوسع النبلاء أن يزعموا أنهم متفردون في معرفة القراءة والكتابة أو أن يبرزوا وضعهم الاجتماعي بهذه الطريقة. وفوق ذلك فإن هناك قرائن على أن الكتابة كان يتم تعليمها خارج محيط عائلات النبلاء وأنها صارت جزءًا من البنية المستخدمة في بناء المدينة واستكمالها. وكان تشييد المعابد أحد أقدم المظاهر الملموسة لهذا الإثبات للمدينة –فضلاً عن مجموعات العائلات التي كانت تقطنها– ويبدو أن هذا النشاط (بناء المعابد) قد بدأ في القرن السادس. وقد أفرزت هذه المعابد –بمبانيها الخارجية ودائرة المستخدمين والكهنة الملحقة بها– مدارس حقيقية من الكتبة حتى وإن كانت مهمتهم الوحيدة هي تمكين المخلصين للعقيدة من ترك الأشياء المقدمة كنذور وقد نقشت عليها أسماؤهم.

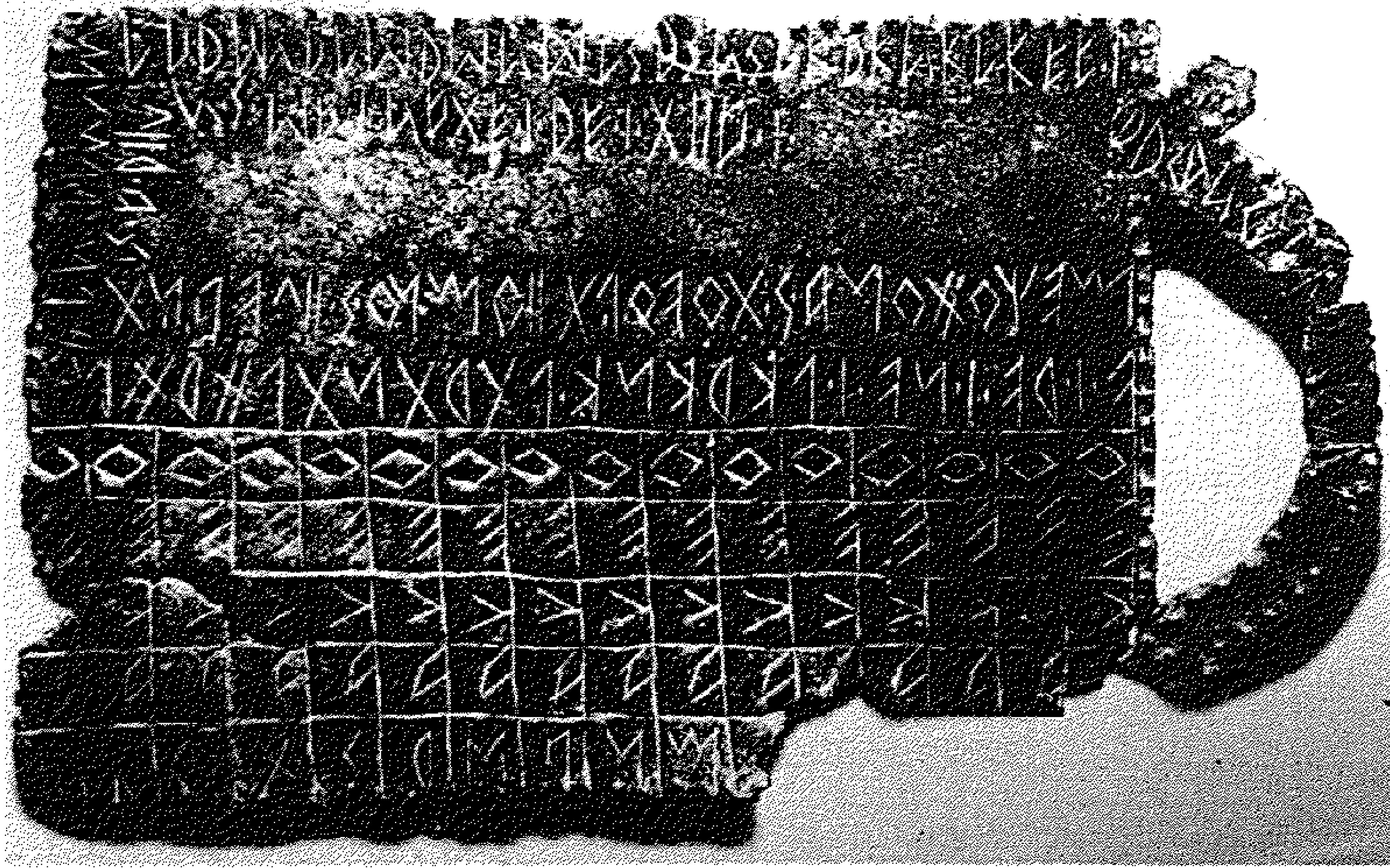
إن "ورشة كتابة" من هذا النوع قد وجدت وكانت قائمة في القرن السادس ق.م. في مدينة "ڤاي Véies" وكانت ملحقة بمعبد "بورتوناكيو" وهذا هو المكان الذي استخرجت منه تماثيل التراكوتا الشهيرة acrotéres (أي التماثيل الواقفة إلى جوار مثلث الواجهة في أعلى المعبد) التي تمثل هيراكليس وأنثى الظبي الخاصة بـ"سيرينيا Cérynie". وقد



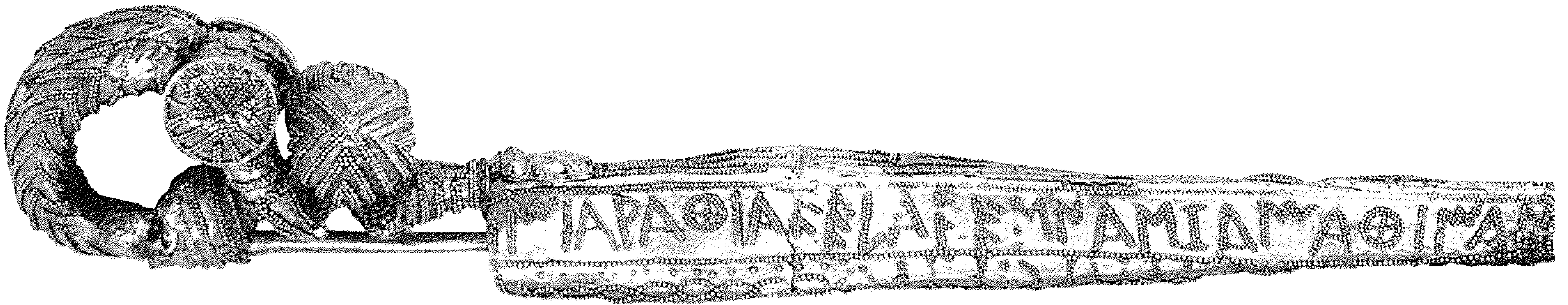
شكل (4) إناء (زهرية) من نوعية impasto (أي المطلية بطلاء كثيف) وعليها نقش زائف وقد عثر عليها في تاركينيا النصف الأول من القرن السابع ق.م رقم تسجيل 732، المتحف الوطني، تاركويتيا.

التي كان هؤلاء الارستقراطيون يقدمونها لبعضهم البعض على شاكلة أبطال الملاحم الهومرية. إن أمثال هذه النقوش تخلد ذكر مانح الهدية ومتلقيها وتشكل عنصرًا مهمًا في هذه المبادلات في الهدايا بين أبناء الطبقة الأرستقراطية. وأحيانًا كانت الكتابة تنقش على القطعة الفخمة نفسها كما في حالة المشبك الذهبي الموجود حاليًا في متحف اللوفر في باريس (شكل 5). لقد أنتج الصائغ النقش بنفس طريقة الحبيبات الدقيقة التي استخدمها في تزيين المشبك.

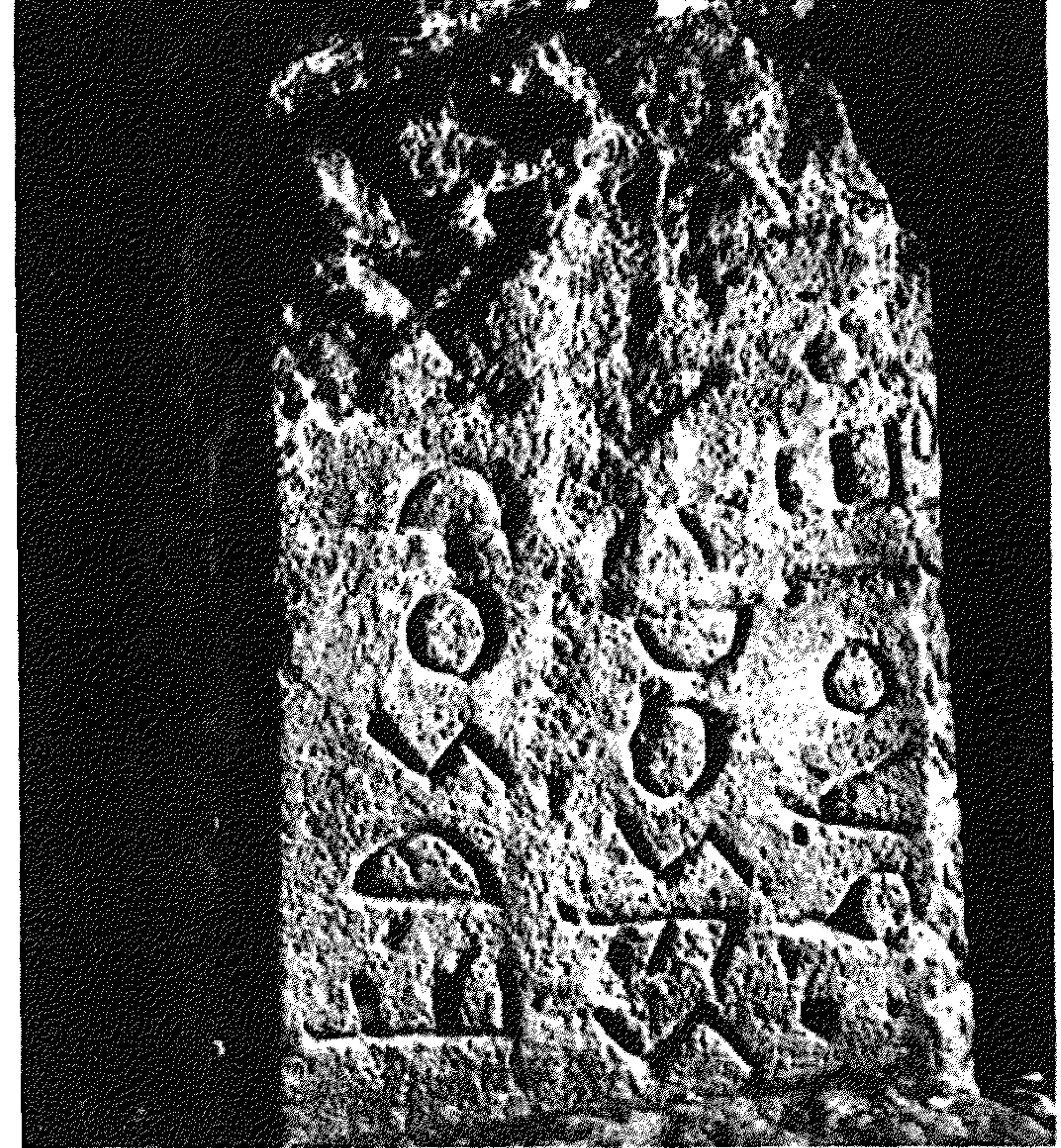
لكن النقوش التي تخلد ذكرى هدايا الطبقة الأرستقراطية والحروف الأبجدية التي كانت ترافق الأمراء حتى قبورهم اختفت بعد القرن السادس ق.م. ولم يكن ذلك أمرًا مثيرًا للدهشة لأن معرفة القراءة والكتابة لم يكن من الممكن أن يظل امتيازًا لفئة قليلة تشكل قطاعًا مهيمنًا اجتماعيًا من بين السكان إلى الأبد. فقد عثر على أواني (مزهريات) تغطيها الكتابة في قبور جد متواضعة، وكان الصناع يوقعون على البضائع التي تصنعها أيديهم.



شكل (6) لوحة برونزية تحاكي أحد ألواح الكتابة تحمل نذرًا (إهداءً) وأبجدية وتمرينات كتابية، وهي مستخرجة من معبد الربة رايتيا في إيستي. القرن الرابع إلى الثالث ق.م، رقم تسجيل 16000، المتحف الوطني Atestino إيستي، إيطاليا.



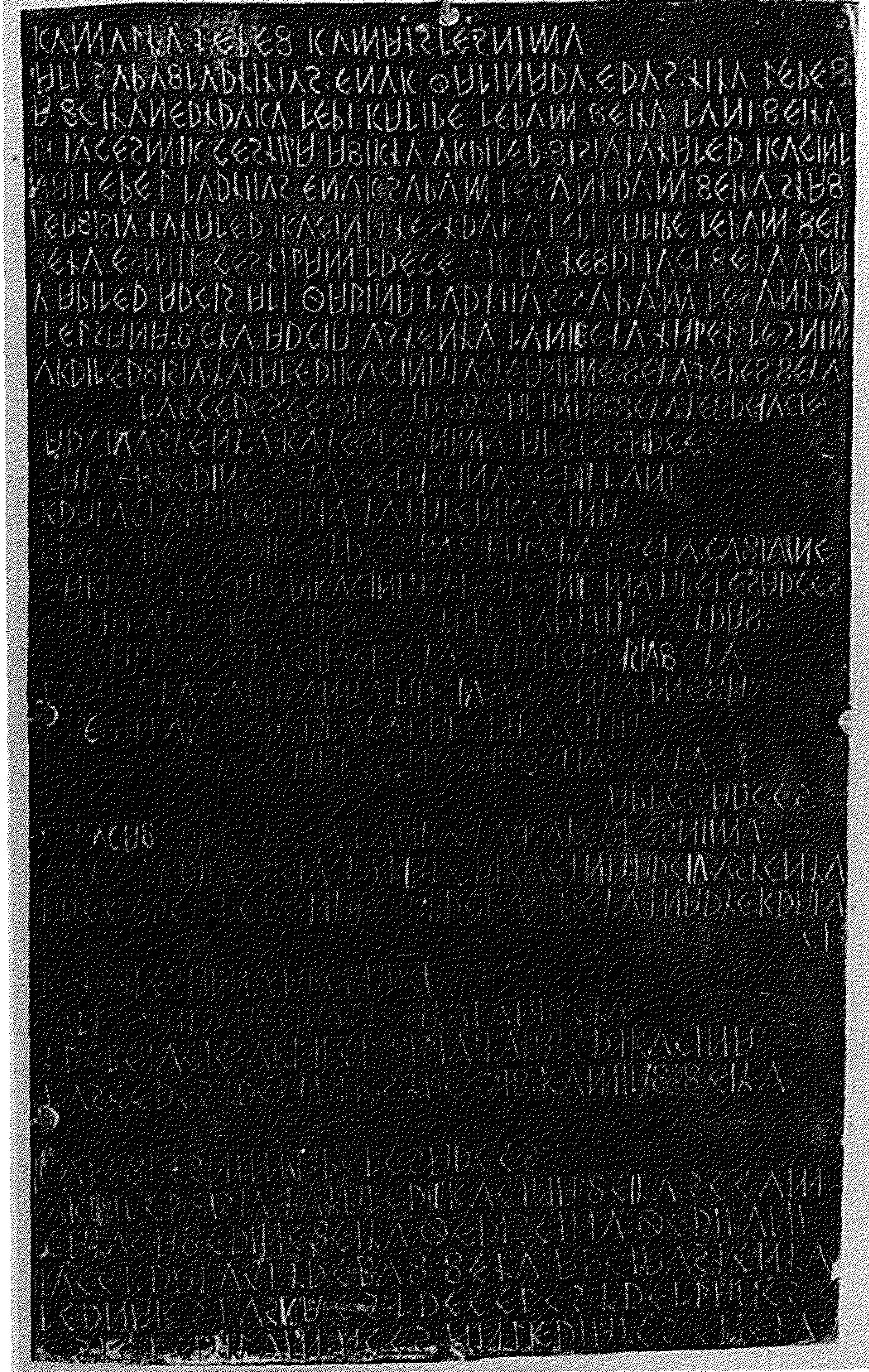
شكل (5) مشبك ذهبي من chiusi. حوالي 625-600 ق.م، رقم تسجيل 816 Cp.282/Bj متحف اللوفر، باريس.



شكل (7) نقش على الحجر الأسود lapis niger في الفوروم (السوق العامة) الروماني، منتصف القرن السادس ق.م . الفوروم الروماني، روما.

عثر في مقاطعة "فينيتو" على نوع شمالي مختلف من الخط الإتروسكي مؤرخ بالفترة من القرن الرابع إلى الثالث ق.م، وهو أحد أفضل النماذج. إن الحفائر في معبد (محراب) الربة وايتيا في إيستي قد أسفرت عن العشرات من تقدمات النذور التي تحتوي على كتابات في شكل نسخ من الألواح والأقلام الصلبة (شكل 6). إن تلك الربة (التي كانت المقابل المحلي لربتي الحكمة والفنون عند اليونان والرومان أثينا ومينرڤا) كانت هي الراعية ليس للكتابة فقط بل كذلك لدراسة الكتابة. ويغطي هذه الألواح حروف أبجدية وتمرينات كتابية، وهذا دليل على الدور الذي أسنده المجتمع لهذا المعبد وكهنته في تعليم شباب منطقة ڤينيتو. بل أن هناك ظنًا أن الفعل الدال على الكتابة في اللغة الانجليزية "to write" مشتق من نفس الجذر الذي أخذ منه اسم الربة "رايتيا".

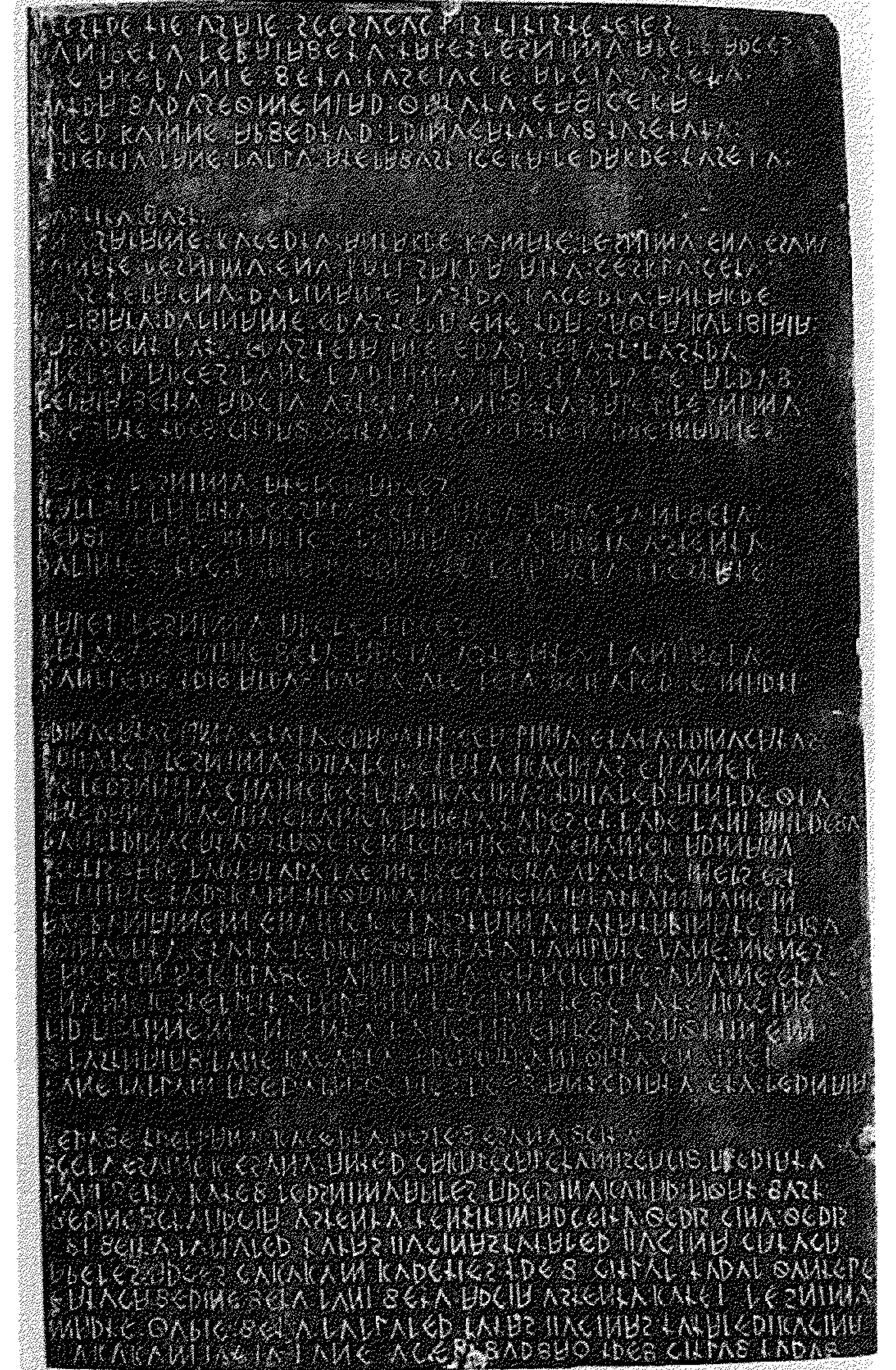
وليس هناك (من بين هذه النذور الكتابية) ما هو في مثل فصاحة وبيان (ورشة كتابة) بورتوناكيو، ولكن لوحظ على الأقل أن تقدمات النذور المصنعة في ورشة محلية تستخدم شكلاً خاصًا من أشكال الكتابة يتضمن نظامًا للترقيم والتنقيط وحرفًا صفيريًا على هيئة صليب. ولكن على النقيض من الأبجدية التي عثر عليها في المقبرة الأرستقراطية في كايري (في القرن السابق) فإن هذه التقدمات النذرية ليست مقدمة من طبقة النبلاء. لقد كانت جموع المواطنين بأكملها تعتبر المعبد معبدها بصورة جمعية وعبرت هذه الجموع من خلاله عن هوية وخصوصية مجتمعها. هذه الملامح الخاصة توجد بصورة عامة في النقوش المكتشفة في "ڤاي Véies" فقط، في حين كان للمدن الأخرى سماتها المميزة



شكل (8) لوحات برونزية من جوبيو-القرن الثاني ق.م. بالاتاسو كوميونالي، جوبيو، إيطاليا.

الخاصة بها، فعلى سبيل المثال في مدينة كايري نجد أنهم غالبًا ما كانوا يميزون بين الحرفين الصفيرين في لغتهم عن طريق وضع الحرف S بعد ثلاث شرطات وسيجما بعد أربع شرطات وهي خصوصية فريدة مرتبطة بهذه المدينة.

من هذه الفترة من الزمن فصاعدًا فإن أشكال الكتابة التي نحن على دراية بها مرت بمرحلة كونها امتيازًا مميزًا للصفوة الارستقراطية إلى شيوع استخدامها من قبل جموع المواطنين. لقد كانت الكتابة هي وسيلة المدينة في التعبير وكانت في خدمة الشعب. وهناك إحصاء من التاريخ الروماني ربما يزودنا بأفضل توضيح لذلك. إن أحد المراحل التي ميزت التقدم البطيء لطبقة العامة الرومانية نحو اكتساب حقوق متساوية مع الأشراف -الذين كانوا يميلون إلى احتكار (إن لم يكن سوء استغلال) السلطة السياسية- قد وقعت عام 450 ق.م. بنشر قوانين الألواح الأثنى عشر. وقد سميت كذلك لأنها عرضت وقدمت للقراءة والتمعن لجميع الناس على لوحات برونزية علقت في السوق العامة الرومانية. وهكذا تمت حماية





شكل (9) تفاصيل قوس نصر الإمبراطور تيتوس في الفوروم الروماني ويظهر عليه نقش مؤرخ بعد عام 81 م. بقليل. الفوروم الروماني روما.

المواطن من الأحكام العشوائية من جانب القضاة ومنح الفرصة لمعرفة ما إذا كان أولئك القضاة يطبقون القانون. وبطبيعة الحال فإن نشر قوانين على الملأ لا يعد في حد ذاته عملية ديمقراطية.

إن أحد أقدم النقوش عثر عليه مدفونًا في الأرض في روما يعود تاريخه إلى القرن السادس ق.م. وقد أطلق عليه اسم الحجر الأسود lapis niger واتخذ اسمه من الرصيف الأسود الذي غطاه منذ نهاية الحقبة الجمهورية. وبقدر ما يمكننا من حكم وتقدير فإن هذا النقش يثبت طقوسًا احتفالية مقترنة بالمذبح القديم الذي اكتشف إلى جواره (شكل 7). ولكن الطريقة المستخدمة في الكتابة وربما كذلك شكل الحجر الذي يتخذ هيئة شبيهة بشاهد قبر أو أحد معالم الطريق الإرشادية الحجرية يقوي الانطباع بأن هذا النقش عبارة عن مرسوم نقش على الحجر لقانون رسخه أحد الملوك (rex) يظهر اسمه في النص.

ولنلاحظ أنه في هذه الحالة لا يبدو أن النقش قد أقيم بغرض القراءة، إذ رتب رأسيًا حيث تجري الأسطر في اتجاهات تبادلية بنظام "مشية الثور في المحراث boustrophédon" حيث تستكمل نهاية سطر تحته على نفس الجانب مع عكس اتجاه القراءة. وتغطي الكلمات كافة الجوانب الأربعة للحجر وهذا يجعل قراءته أكثر صعوبة إن لم تكن مستحيلة. إن أكثر ما يعنينا في نهاية المطاف هو وجود الحروف بغض النظر عن محتوى الرسالة التي يفترض أن تحملها وتوصلها. إن الرسالة هي ما ترمز إليه هذه الحروف.

إن الألواح الاثنى عشر قد غيرت معنى الكتابة ذاته، إن هذه الألواح نفسها اختفت ولكن يمكن للمرء أن يلم بفكرة عنها من خلال وثائق من السلسلة المؤثرة من الألواح البرونزية السبعة الكبيرة التي تعود بتاريخها إلى القرنين الثاني والأول ق.م. وعثر عليها في مدينة "جوبيو" بإقليم "أومبريا" (شكل 8). وقد كتبت هذه الألواح باللغة المحلية وتستخدم أسلوب الكتابة المحلية (كتب أحدث لوحين من هذه الألواح فقط بالكتابة اللاتينية). وتضم هذه الألواح مواعظ ووصايا دينية تضع نظام الطقوس للاحتفالات التي تقام بالمدينة. لقد كانت معرفة القراءة



شكل (10) لوحة الإمبراطور كلاوديوس من مدينة ليون. مؤرخة بعيد عام 48 م. بقليل.
رقم التسجيل Br.2–متحف الحضارة الغالية الرومانية، ليون.

أمرًا حتميًا من الآن فصاعدًا. إن هذا النوع من النصوص قد وضع ليقرأ استجابة للرغبة الملحة من الناس لإعلان القانون على الملأ.

ولكن ربما كان من قبيل التبسيط الربط بين استخدام الكتابة كمجرد وسيلة لإضفاء الشعبية والعلنية على نص بعينه ولعملية نشر الديمقراطية. فالنقوش اللاتينية على الكثير من الآثار في روما يعود تاريخها إلى الفترة الإمبراطورية وتمثل احتفالات صريحة وواضحة بالإمبراطور ومقدر لها أن تخلد أمجاده وتجعله بمنأى عن عامة البشر الفانين وتمنحه وضعًا شبيهًا بالآلهة، على الأقل بعد موته. وهكذا فإن النقش المعلق على قوس نصر تيتوس في ميدان روما الذي شيد بعد وفاة الإمبراطور عام 81 م، يعلن للعالم في حروف كبيرة أنيقة جيدة الترتيب" تيتوس المؤله ابن المؤله فسبسيان" (شكل 9).

ومن الملاحظ أن هذا الاحتفال بحاكم سيقدر له أن يترأس مقادير الإمبراطورية منذ ذلك الحين فصاعدًا هو المسئول عن استغلال الصيغ الجمهورية في الإعلان المكتوب بصورة خاطئة في غير موضعها. وقد تم فعل الكثير هنا فيما يتعلق بسيادة وسلطان الشعب الروماني الذي كان يصر على العرض العام والعلني للنصوص الرسمية على لوحة من البرونز. فمن الوهلة الأولى نجد أن "لوحة الإمبراطور كلاوديوس من "ليون" التي عثر عليها على تل فورڤيير قرب المكان الذي كان من المقرر أن تجتمع فيه الوفود من المدن العديدة في بلاد الغال –تتواءم وتتفق مع هذا النموذج (شكل 10). إن اللوحة البرونزية المهيبة تخلد ذكرى القرار الذي اتخذه مجلس الشيوخ تحت حكم الإمبراطور كلاوديوس عام 48 م، بفتح صفوفه أمام صفوة هذه الولاية ووجهائها. ولكن القرار ليس ممهوراً بخاتم التصديق من مجلس الشيوخ الروماني أو رخصة الموافقة على النشر من المجلس التي كان معمولاً بها في عصر الجمهورية. وكان ما نقش بديلاً عن تصديق وإقرار المجلس للاحتفاظ به للأجيال المقبلة هو خطبة الحاكم (الإمبراطور) التي سبقت القرار. وقد سجل تاكيتوس هذه الخطبة، التي استغلها الحاكم في إقناع أعيان المدينة (أعضاء مجلس الشيوخ الروماني) المعينيين في الموافقة–رغم بعض التحفظ وعدم



شكل (11) تابوت دفن لوكيوس كورنيليوس سكيبو بارباتوس–قنصل من عام 298 ق.م. ونقش مؤرخ بمنتصف القرن الثالث ق.م. متاحف الفاتيكان، روما.

الرغبة من جانبهم على تعزيز عضوية المجلس بأعضاء من خارج الوطن. وهكذا فإن الوسيلة التقليدية التي كانت تكتب عليها القوانين الجمهورية تم تطويعها لكي تستخدم من قبل نظام الحكم الجديد.

إن الانفصام والانقطاع عن نظم الجمهورية لم يكن كبيرًا كما قد يبدو. إن الجمهورية الرومانية –مثل نظائرها الإيطالية– ظلت بعيدة جدًا عن الديمقراطية على الرغم من الاحتكاكات والتحرشات التدريجية من جانب عامة الرومان. فقد كان حكام تلك الجمهورية يختارون في الأغلب من تلك الدائرة الضيقة من الأسر الحاكمة دون سواها سواء كانت هذه الأسر في الأصل من أصول من الأشراف أو العامة. وحتى في ظل الجمهورية فإن أحد المهام الأساسية للكتابة –على الأقل في تطبيقاتها العامة– كان الاحتفال بأمجاد الشخصيات العظيمة وبالتالي تكريم أعضاء العائلات المشاركة في المجد والمناصب العليا على وجه العموم.

إن بوليبيوس –وهو يكتب في القرن الثاني ق.م– قد أكد على أهمية الطقوس الجنائزية التي كانت مناسبة لتسجيل الإنجازات العظيمة للمتوفى –وعلى سبيل الاقتران– بمنجزات أسلافه. إن نقوش الأضرحة التي كانت تنقش على شواهد القبور أنجزت نفس المهمة بصورة تدوم أكثر فأكثر. إن مقبرة عائلة سكيبوا التي عثر عليها على طريق أبيوس كانت تضم توابيت مهيبة تحمل أنشودات مديح لكل واحد من المتوفين. إذ يوصف لوكيوس كورنيليوس سكيبيو بارباتوس –قنصل عام 298 ق.م.– في أبيات من الشعر الساتورنيني على أنه "رجل شجاع وحكيم، نبله وشرفه مكافئ لشجاعته، كان بينكم قنصلاً وحاكمًا شرعيًا وشيخًا من شيوخ المدينة أخضع مدن تاوراسيا وكيساونا في سامنيوم واستولى عليهما، كما أخضع لوكانيا بأسرها وأعاد الرهائن" (شكل 11). ولنلاحظ أن هذا النقش موجه إلى "الشعب الروماني" الذي كان مدعوًا إلى قراءة هذه الأسطر لكي يتملكه العجب والدهشة من المآثر البطولية لبطله سليل الحسب والنسب الشريف.

وعلى الرغم من ذلك فإنه في تلك الجمهورية الأرستقراطية التي هي روما فإن التأكيد على مفهوم "الجمهورية/الشأن العام" كان يسير جنبًا



شكل (12) نقش لاتيني من باولوس أيميليوس على قاعدة مربعة للملك بيرسيوس في ديلفي وقد نُصب أمام معبد أبوللو عام 167 ق.م.

إلى جنب مع التركيز على الشخصيات العظيمة. وأحد الأمثلة البارزة على ذلك هو النقش الذي نقشه لوكيوس ايميليوس الذي قهر بيرسيوس ملك مقدونيا في موقعة بيدنا عام 168 ق.م–على قاعدة مربعة كان قد أقامها الملك (بيرسيوس) من قبل في معبد ديلفي اليوناني. وفي هذا النقش يحتفل القائد الروماني بفخر وتباه بالاستيلاء على هذا الأثر الخاص بالملك المغلوب "إن باولوس أيميليوس القائد الأعلى قد استولى (على هذه القاعدة المربعة) من الملك بيرسيوس ومن المقدونيين (شكل 12). والنقش مكتوب باللاتينية بحروف كبيرة قائمة في موقع لغة الحديث الوحيدة فيه وهي اليونانية. وتبدو الحروف (اللاتينية) وكأنها تسحق النص اليوناني الذي يظهر كذلك على الحجر مكتوبًا بحروف أصغر. إنه نفس الرمز الدال على استيلاء روما على العالم الهيلليني الذي قضي عليه بهذا النصر.

إن كثيرًا من النقوش التي خلفها الرومان تتسم بطبيعة عامة وسياسية، ولكن هؤلاء الناس لم يمضوا كل حياتهم في نطاق الحياة العامة أو ما كانوا يطلقون عليه negotium، بل كان هناك كذلك نقيض تلك الحياة العامة وهو الـotium أو وقت الفراغ. وكانت الثقافة تنتمي إلى هذه الدائرة الأخيرة وفيها أخضعت الكتابة لاستخدام مغاير تمامًا. وبطبيعة الحال فإن المعلوم عن هذا الجانب الشخصي المتمثل في التعليم أقل بكثير.فعلى النقيض من النقوش الرسمية العظيمة أو النقوش التذكارية على الأقل (مثل شواهد القبور) –وهي النقوش التي كان الغرض منها أن تبقى وتدوم ولذلك نقشت على الحجر أو المعدن– فإن الكتابة الأخرى (الثقافية والشخصية) كانت تكتب على مواد سريعة الفناء لم تعمر إلا في حالات قليلة استثنائية. إن مصير هيركولاثيوم وبومبي اللتين طمرتا تحت الرماد والحمم البركانية حين ثار بركان فيزوف عام 79 م. قد زودنا بملحمة عن مقدار المادة (الكتابية) التي لابد أنها اختفت. ففي هذه المنطقة دون سواها أمكن الإبقاء على وثائق من جلود الرق. وكانت هذه الجلود المعدة باستخدام تقنية تطورت في (مملكة برجامون) في العصر الهللينيستي، وكذلك ورق البردي المستورد من مصر كان ذلك قد حل محل "كتب الكتان" القديمة والألواح المغطاة بطبقة شمعية كأسطح للكتابة. لقد كانت الألواح أكثر مواد الكتابة شيوعًا وكانت تستخدم لحاجيات الحياة اليومية التي لا تعد ولا تحصى وذلك من قبل أي شخص يستطيع الكتابة. ومع ذلك فإنه فيما يخص الأغراض الثقافية والأدبية غالبًا ما كان الرق هو المستخدم.

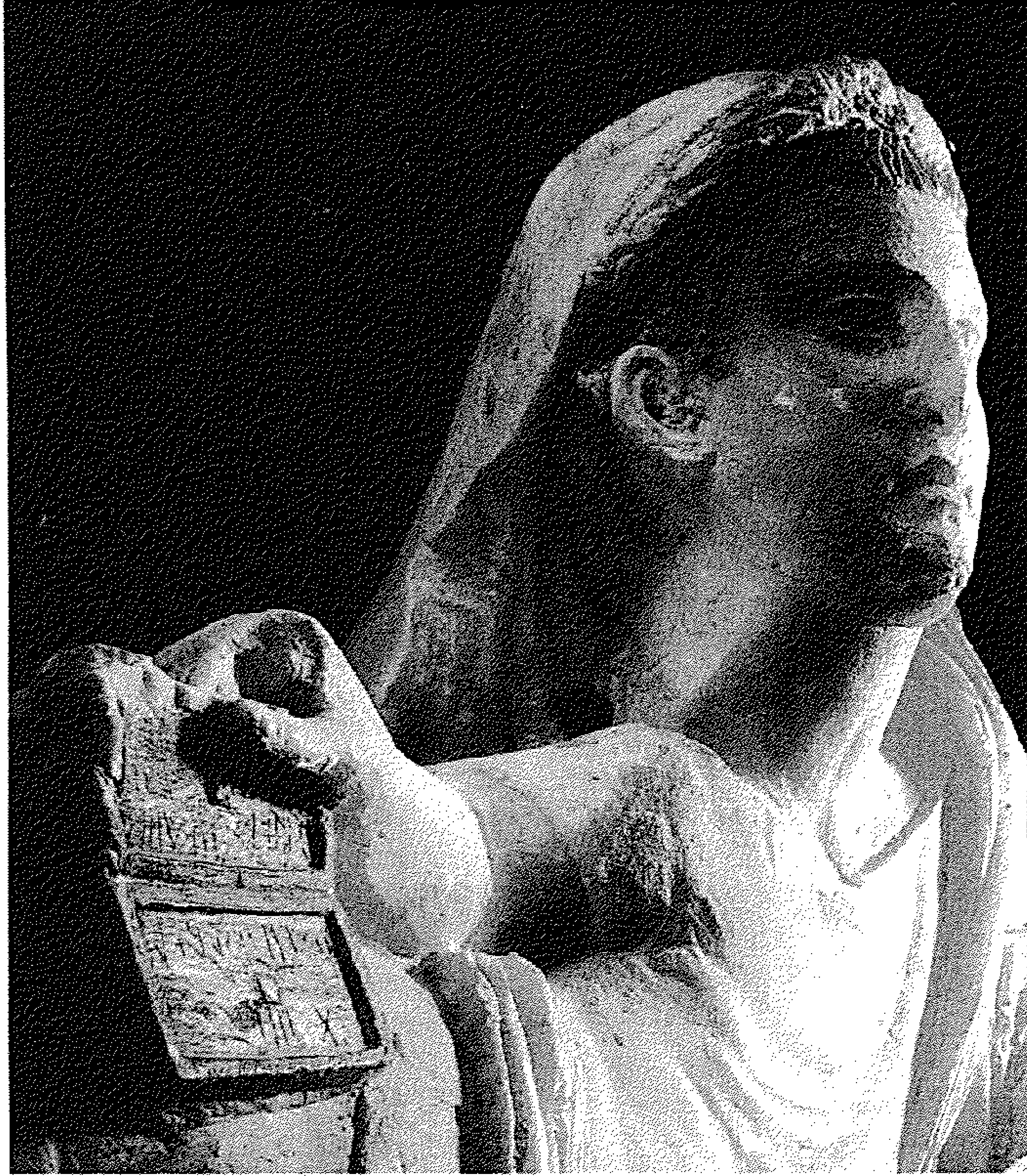
لقد كتب الكثير عن تعلم القراءة والكتابة في العالم الروماني، وفي غياب أية إمكانية لاستخراج حتى إحصاءات تقريبية لا يكون بوسع المرء إلا أن يطرح انطباعات. ولكن يبدو أن الرومان كانوا أقل أمية مما كان معتقدًا لفترة طويلة. إذ كان الكثير منهم –بنون وبنات– يتابعون دروسهم في مدرسة أولية يديرها ناظر magister ludi كانت مهمته الأساسية تعليم الحروف –أي القراءة والكتابة– ومن هنا جاء اسمه



شكل (13) تابوت ماركوس كورنيليوس ستاتيوس، كناظر مدرسة وتلميذ من القرن الثاني الميلادي – متحف اللوفر، باريس.

الآخر في اللاتينية وهو litterator (أي معلم الحروف) (شكل 13). إن الناظر أو معلم الحروف كان أحد الحرفيين المقيمين في المدينة بصفة دائمة وكانت السلطات المدنية أو الإمبراطور يقدمون العون لهم أحيانًا وكان هذا المعلم يقدم المعرفة التي لم تعد تلتمس في المعابد، كما كان الحال من قبل. وكان القادرون يواصلون متابعة تعليمهم العالي في المدرسة العليا أو grammaticus حيث كان يدرس لهم الأدب. بل لقد كان التعليم العالي متاحًا أمامهم على يد معلم البلاغة والخطابة. وعلى أقل تقدير فإن كل شخص كانت لديه معرفة أساسية بالكتابة وتصور ما عن كيفية فتحها أبواب حقل كامل من المعرفة.

ولذا ليس من المستغرب أن الكثير والكثير من الصور الجنائزية تحتوي على تمثيل للمتوفى محاطًا بأدوات الكتابة. وكذلك الأمر بالفعل في آثار جنائزية إتروسكية (يعود تاريخها عمومًا إلى القرن الثاني ق.م.) إذ إنه من الأمور المعتادة أن نجد تمثالاً لشخص فوق القمة -متكئًا على جانبه في وضع مآدب الطعام والشراب- وهو ممسك بلوحة كتابية (شكل 14) أو لفافة من الرق (شكل 15) بدلاً من أدوات المآدب التقليدية من كئوس وأطباق القرابين. ومن المفترض أن هذا الوضع كان الغرض منه أن يفصح بجلاء عن مدى ثقافة المتوفى. إن التابوت الحجري الخاص ب"لاريس بوليناس" (من تاركينيا) ويصور نقشًا طويلاً يذكر فيه بحقيقة أنه كان عرافًا وأنه كتب أطروحات حول المعرفة الدينية التوسكانية. ومن المهم أن نلاحظ أن النقش مسجل (كما يبرز التصوير النحتي) على مادة جلد الرق الفخمة الملائمة للكتابة وليس على لوح مغطى بالشمع وهو ما كان يستعمل لأغراض أكثر دنيوية. وعلى مستوى الرومان فإن هذه الرغبة نفسها في تصوير المتوفى (أو الشخص الحي) على أنه litteratus -أي "مثقف" في أوسع معانيها وكذلك في معناها الأصلي وهو "قادر على القراءة"- نتج عنها أنماط مماثلة من التصوير. وفي نفس الإطار مرة أخرى فإن بومبي بها بعض النماذج الطريفة. فعلى سبيل المثال اختار زوجان أن يزينا حائط منزلهما بصور شخصية لهما: الزوجة ممسكة بلوح مزدوج في يدها اليسرى وتقرب قلمًا من الصلب نحو شفتيها بيدها اليمنى في حين يقبض الرجل في يده اليسرى على لفافة من الرق وهي علامة على تقديره للمادة الأدبية المكتوبة على هذه المادة الوسيطة (شكل 1). هل كان لديهما متسع من الوقت لمثل هذه الأنشطة العقلية؟ هذا أمر غير محتمل. فقد كان الزوجان خبازّين وألواحهما -مثل ألواح المصرفي جوكونديوس التي عثر عليها سليمة في المدينة المنكوبة- كانت تستعمل أساسًا للاحتفاظ بالحسابات (الخاصة بالمخبز) أكثر من تسجيل تأملاتهم الفكرية. ولكن ربما كان الأمر من وجهة نظرهما أن معرفتهما القراءة والكتابة قد وضعتهما في نفس المجتمع الثقافي مثل شيشرون وبليني الأصغر اللذين لم يحدث أن سافرا قط بغير أدوات الكتابة الخاصة بهما. مثل هذه الصيحة بعيدة عن الوضع الذي كان قائمًا حوالي 700 ق.م. عندما كان بوسع قلة من الطبقة الأرستقراطية فقط أن يبهروا أصدقاءهم الأميين عن طريق معرفتهم بالكتابة. ورغم ذلك فحتى في هذه المرحلة المتأخرة كانت القدرة على القراءة والكتابة لا تزال هي أفضل السبل لتحقيق وضع اجتماعي متميز.



شكل (14) المرمدة المرمرية (لحفظ رماد الجثث المحترقة) الخاصة بـsetre cneuna وبها تمثال ممسك بلوحة كتابة مزدوجة من حوالي عام 100 ق.م. رقم تسجيل 334- متحف جوارناكي، فولتيرا.



شكل (15) تابوت لاريس بوليناس يمسك بلفافة مفتوحة من جلد الرق تتضمن قبريته. أواخر القرن الثالث ق.م. رقم تسجيل 9804 المتحف الوطني، تاركيتيا.

النقوش على العملات

بقلم **ميشيل أماندري**

ترجمة **محمد عبد الغني**

هناك بضع عملات معدنية من فئة الأربع درخمات من مدينة "كلازوميناي" في منطقة أيونية (في آسيا الصغرى) تتسم بأهمية وطرافة خاصة. فعلى إحداها نجد نقشًا مكتوبًا عليه ΘΕΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ (أي من صنع ثيودوتوس) يظهر إلى جوار رأس الإله أبوللو التي تشغل وجه العملة بأكمله ويتدلى فيها شعر الإله متهدلًا ومتوجًا بإكليل من نبات الغار- وهو نقش يؤكد هوية من قام بتصميم وحفر العملة واسمه ثيودوتوس. إن استخدام كلمة EPOEI (بمعنى صنعها) على العملة لا يصادفنا سوى مرة واحدة في مكان آخر -في كيدونيا بكريت- على عملة من فئة أربع دراخمات تحمل نقشًا مماثلًا هو:(Neuantos epoei) ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΕΙ.(من صنع ثيوانتوس).

إن توقيعات من يقومون بنقش أو طرق (العملة) نادرة، خصوصًا وأن هؤلاء يعدون من أرباب الحرف أو الصناع وليسوا من الفنانين. إن كتابة الاسم كاملًا وعلى الوجه استخدام كلمة ETΛYΨEN (بمعنى نقش-حفر- طبع) هو استخدام أكثر تحديدًا ويربط ما بين الأحجار الكريمة والعملات التي صنعها هؤلاء الحرفيون/الفنانون أنفسهم. وعلى سبيل المثال، فإن فريجيللوس الذي امتدت أعماله في الثلث الأخير من القرن الخامس قبل الميلاد، قام بالتوقيع على قطعة من العقيق الأحمر منقوش ومصور عليها صورة إيروس (إله الحب) وكذلك على جعران من العقيق الأبيض تصور هيراكليس (البطل الأسطوري اليوناني) وهو يفر متخفيًا ومعه الحامل الثلاثي من دلفي (معبد وحي الإله أبوللو)، كما قام بالتوقيع على عملات من فئة الأربع دراخمات مسكوكة في سيراكيوز (في جزيرة صقلية).

وفي بداية عام 281 ق.م، التقت جيوش كل من سليوقوس وليسيماخوس -القائدين اللذين ظلا على قيد الحياة من بين قادة الإسكندر- إلى الغرب من "ساردوس" في





شكل (1): عملة كلازوميناي- قاعة الميداليات، رقم تسجيل LUYNES 2582، المكتبة الوطنية، باريس.

الذي يصور "الرؤوس" من العملة (الوجه الرئيسي للعملة) -فضلًا عن ذلك- يعتبر بكل تأكيد امتيازًا كبيرًا. ويبدو أن ثيودوتوس كان يحظى بمكانة كبيرة في حرفته التي طال العهد به فيها لأن العملات التي قام بتصميمها وطرقها سكت على مدى فترة حكم ثلاثة من الحكام هم: Pytheos، Heracleidès، وMandronax ومن الفترة نفسها تقريبًا، نجد عملات من فئة الأربع دراخمات مسكوكة في Soloi في"قيلقية" (بآسيا الصغرى) تحمل نقشًا مكتوبًا عليه (Apatorios eglupsen) ΑΠΑΤΟΡΙΟΣ. إن

سهل كوربيديون (في الغرب الأوسط من آسيا الصغرى) وأسفرت الموقعة عن انتصار سليوقوس (ومصرع ليسيماخوس). وقد احتفل سليوقوس بانتصاره (الذي لم يدم طويلًا إذ سرعان ما اغتيل سليوقوس في أواخر الصيف من ذلك العام 281 ق.م) في برجامون (في شمال غرب آسيا الصغرى) بسك إصدار مميز من عملة الأربع دراخمات ويبرز في الوجه الخلفي للعملة فيل هندي- وهو الحيوان الذي لعب دورًا كبيرًا في النصر في تلك المعركة.(شكل 2). ويقترن النقش (المسكوك على تلك العملة) وهو ΒΑΣΙΛΕΩΣ



شكل (2) : برجامون وسيليوقوس – قاعة الميداليات، LUYNES 3265، المكتبة الوطنية، باريس

ΣΕΛΕΥΚΟΥ (أي خاص بالملك سليوقوس) برمزين أو علامتين هما النجمة ومرساة السفينة (الهلب)، في إشارة إلى الأصل المقدس المزعوم للعائلة المالكة السليوقية.

وكلمات النقش مكتوبة في حالة المضاف إليه، وهناك كلمة مفهومة ضمنًا تسبق الكلمات المكتوبة وهي (NOMIΣMA, nomisma) (أي عملة) وهكذا ينبغي قراءة النقش على النحو التالي: ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ (NOMIΣMA TOY) أي عملة الملك سليوقوس. ويشير النقش إلى جهة أو سلطة إصدار وسك (العملة). واعتبارًا من القرن الثاني ق.م فصاعدًا، بدأت الألقاب والكنيات تضاف إلى اسم الحاكم (Philopator) أي المحب لأبيه، وSoter أي المنقذ ...إلخ.

وإن من الصعب دومًا تحديد دار السكة التي ضربت فيها عملة ملكية أو إمبراطورية لأن كثيرًا منها كانت نشيطة وقائمة في الوقت ذاته. ولكن في بعض الحالات، نجد رمزًا أو اختصارًا يحل الإشكالية. ففي فرنسا، على سبيل المثال، ما بين فترتي حكم كل من شارل السادس وفرانسوا الأول كان يشار إلى دار السكة عن طريق وضع نقطة تحت حرف من حروف النقش (الموجود على العملة). فتحت حكم فرانسوا الأول، كانت أحرف الأبجدية تستخدم للتعبير عن دور السكة المختلفة في أرجاء المملكة. وكانت باريس معرفة بحرف الألف A. وبالنسبة للعملات التي تصدرها مدينة فاون تحديد دار السكة عادة ما يكون أمرًا بسيطًا يتضح من خلال أحد الاختصارات وأحيانًا من خلال الحرف الأول: وفي بعض الأحيان يكون الحرف مكسورًا، وفي أحيانًا أخرى يكون كاملًا.



شكل (3): تحالف المدن التي تعبد أثينا في المنطقة المحيطة بطروادة – قاعة الميداليات FG 688 المكتبة الوطنية، باريس

وعلى بعض العملات، فإن اسم معبود (رب) المدينة يحيط بصورته أو صورتها. وهكذا فإننا نجد عملات من فئة الأربع دراخمات من الفترة الهللينستية تظهر الإلهة أثينا وهي واقفة وممسكة بحربة وعلى قدميها هناك بومة وقد نقش حول صورتها كلمات Athinas Iliados ,ΑΘΗΝΑ ΙΛΙΑΔΟΣ (شكل 3). هذه هي عملات تحالف Athènas Iliados، وهو تحالف المدن المحيطة بطروادة (الواقعة في نطاق طروادة) التي كانت تعبد لأثينا الطروادية (إيليون). ولكن هذه ليست عملات إيليون، لأن مثل تلك العملات كان ينقش عليها كلمة Ilieon. كما إن العملات من فئة الأربع دراخمات التي تظهر الربة أرتميس ربة الصيد والمنقوش عليها ΑΤΤΑΔΟΥΠΕΡΓ (Artemidos perigaias) ربما كانت تنتمي لطائفة العملات نفسها، أي العملات التي تضرب من قبل تحالف من عدة مدن تشترك في مكان عبادة واحد.

أما الاسم المنقوش في حالة المضاف إليه على ظهر العملة (Mitrikitou) فإنه بلا ريب اسم القاضي الذي كان يحكم تحالف تلك المدن. ولكن إذا كان الأمر كذلك، فما معنى الرمز الموجود في الخلفية إلى يسار أثينا؟ ربما كان اسم علم وربما كان اسم قاض ثان (ولكن أيهما؟)– أو ربما كان أحد المكلفين بأحد الأعباء.

وتحت حكم الإمبراطور كاراكالا (217–211) سكت برجامون مجموعة ضخمة من العملات البرونزية هناك إشارة في ظهر كل منها إلى زيارة الإمبراطور (شكل


شكل (4): برجامون وكاراكلا – قاعة الميداليات، FG 1379، المكتبة الوطنية، باريس

4). إن المعابد الثلاثة والنقش (المدون على العملة) كالآتي: ΕΠΙ CTP Μ ΚΑΙΡΕΛ Μ ΑΤΤΑΛΟΥ ΠΕΡΓΑΜΗΝΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΓΝΕΩΚΟΡΩΝ (epi str M Kairel Attalou Pergaminon proton G neokoron) تلقي الضوء على إدارة المدينة واتجاهها بالنسبة للديانة الإمبراطورية (عبادة الأباطرة).

إن اسم ماركوس كاريليوس أتالوس في حالة المضاف إليه مسبوقًا بـEIII يشير إلى اسم حاكم المدينة في وقت زيارة الإمبراطور كاراكالا لمدينة برجامون عام 214–215. ولكن الاسم الموجود على العملات قد يكون كذلك اسم الشخص المسئول عن سك تلك العملات أو الشخص الذي أسند إليه ذلك العبء –وهو مواطن ثري كان يسهم في تكلفة إصدار العملة، وكان يمنح لفترة محددة من الزمن مسئوليات مماثلة لمسئوليات الموظف المختص. لقد أتى الإمبراطور إلى معبد الإله Asklepieion (إله الطب) للعلاج والاستشفاء، ولقد ادعت المدينة لنفسها شرف أن تكون أول مدينة في آسيا ذات ثلاثة معابد إمبراطورية (معابد لعبادة الأباطرة). إن المدينة التي توصف بأنها الـ neocore هي تلك التي تضم معبدًا مخصصًا لعبادة الأباطرة، وقد شيدت برجامون معبدًا لكل عبادة إمبراطورية على حدة لكل من (أغسطس وتراجان وأنطونينوس).

المراجع

1. FORRER, L., *"Les signatures de graveurs sur les monnaies grecuqes"*, Revue belge de numismatiques LIX, 1903, p. 271-302 et pl. VIII; p. 419-434; RBN LX 1904, p. 5-4; p. 117-154; p. 241-276; p. 389-408; RBN LXI, 1905, p. 5-30; 129-154; p. 283-311; p. 387-436; RBN LXII, 1905, p. 5-38; p. 117-153.

2. JAMESON, R., *"L'oeuvre de Theodote à Clazomène"*, Revue numismatique 1906, p. 249-252 et pl. X.

3. CALLATAY, F. de *"Un tétradrachme de Lysimaque signe au droit et la question des signatures d'artistes à la période hellénistique"*, Rev.Arch. 1/95, p. 23-37.

4. GAUTHIER, Ph., *"Légendes monétaires grecques"*, Numismatiques antique. Problèmes et méthodes (J.-M. Dentzer, Ph. Gauthier et T. Hackens ed.), Nancy-Louvain, 1975, p. 165-179.



شكل (1) إنجيل إجمياشن *Ējmiacin* (erkat'gir). مخطوط أرميني مكتوب بحروف كبيرة، صفحة 54 "تقديس المجوس للسيد المسيح

الأبجديات المسيحية لأهل القوقاز

الكتابات الألبانية، والأرمينية، والجورجية

بقلم چون-بيير ماهي

ترجمة إسحاق عبيد

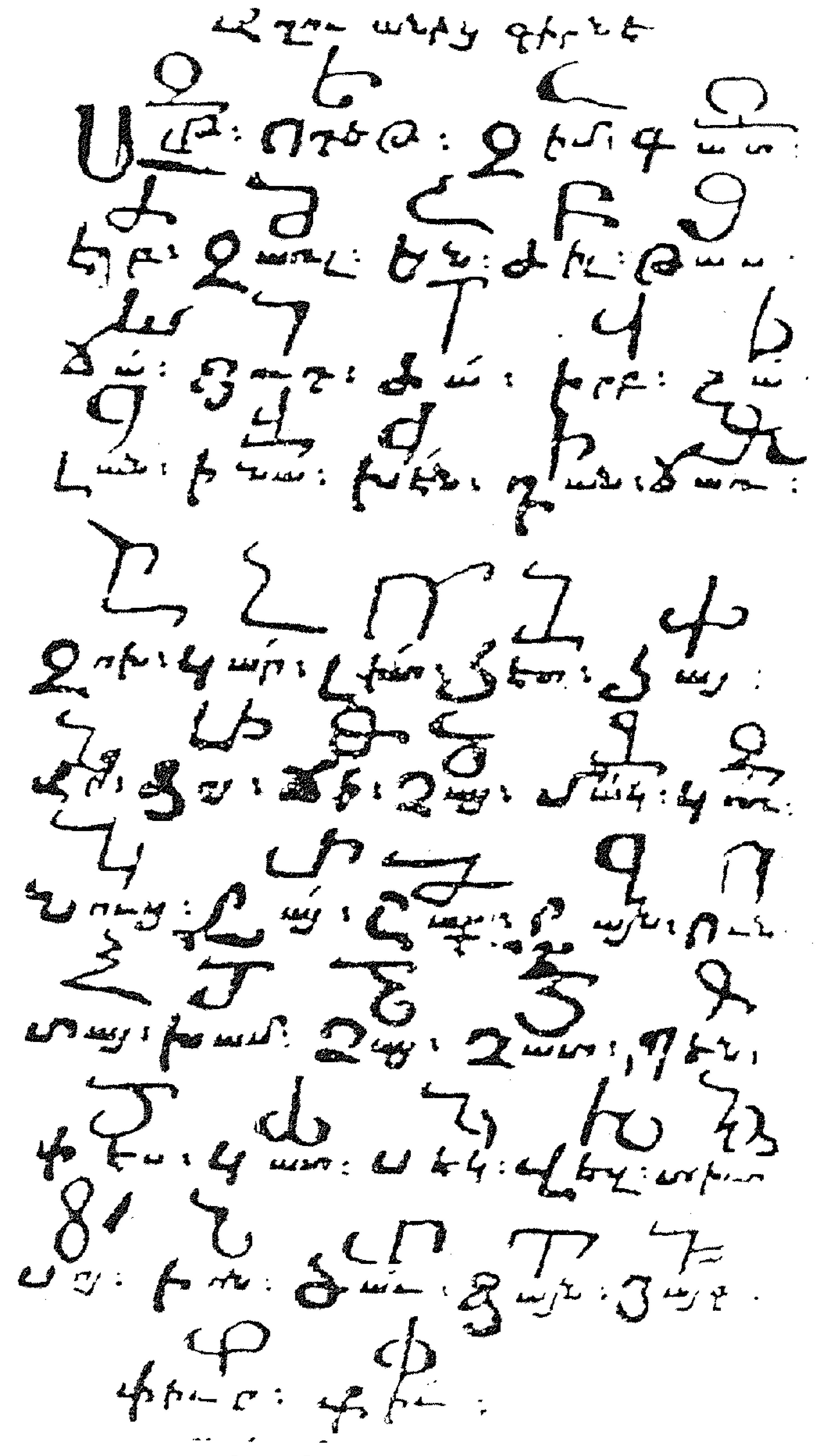
يقول استرابون في وصفه لبلاد ما وراء نهر أموداريا (ترانز أوكسانيا) إن هذا الخليج الذي يقع بين البحر الأسود وبحر قزوين، كان منقسمًا إلى ثلاث أمم رئيسة: الأيبيريين، والأرمن، والألبانيين. وهذه الأقسام تقابل ما يعرف اليوم بجورجيا الشرقية، وأرمينيا، وأذربيجان، على التوالي (شكل 2). وكانت هذه الشعوب الثلاثة تتكلم بلغات تختلف واحدتها عن الأخرى، لأن كل لغة منها تنتمي إلى شجرة لغوية مستقلة. فاللغة الأرمينية تنتمي إلى الشجرة (الهندو-أوروبية)، والجورجية تنتمي إلى عائلة المجموعة القوقازية الجنوبية، والألبانية تنتمي إلى عائلة جماعة شمال شرقي القوقاز. مع أنها جميعًا قد توفرت لها ظروف تاريخية واحدة، وبدأت الكتابة بها في حقبة واحدة.

وكانت بلاد القوقاز (التي تضم إيبيريا وأرمينيا وألبانيا) واقعة تحت الهيمنة الرومانية منذ زمن غزوات بومبى (106-18 ق.م)، ثم اعتنقت الديانة المسيحية في عهد الإمبراطور قسطنطين (274-337 م). وقد تمت ترجمة الكتاب المقدس في القرن التالي لعصر قسطنطين وتظهر أولى الكتابات بهذه اللغات في القرن الخامس للميلاد.

وهناك تشابه واضح بين أبجديات هذه البلدان الثلاث، كما يتضح من أشكال حروفها الباكرة (شكل 3، 4، 5). بل إنه في حين تبلغ حروف الأبجدية الألبانية ستة وخمسين حرفًا، فإن الأرمينية تحتوي على ستة وثلاثين حرفًا فقط، بينما تضم الجورجية سبعة وثلاثين حرفًا، وقد جاء ترتيب حروف



شكل (2) خريطة بلاد القوقاز المسيحية مع بدايات القرن الخامس (R.H Hewsen)



شكل (3) الأبجدية الألبانية: مخطوطة اجمياشن، رقم7117، ورقة 142.

هذه الأبجديات الثلاث نقلًا عن اليونانية، وإن كان ترتيب الأبجدية الألبانية، والأبجدية الأرمينية مختلفًا عن ترتيب الأبجدية الجورجية.

والواقع أن أصول الأبجدية الأرمينية أقل غموضًا من أصول الأبجديتين الألبانية والجورجية. ويرجع المؤرخ كوريون ابتداع الأبجدية الأرمينية إلى سنة 400 م على وجه التقريب على يد شخص يدعى ماستوك توفى سنة 439 م تقريبًا، وقد قام كوريون بتسجيل سيرة حياته ما بين أعوام 451–443 م. ولماستوك هذا اسم آخر أطلقه عليه المؤرخون اللاحقون وهو مسروب أو مسروفيت، وهو يظهر فى إحدى الإشارات التي ترجع إلى القرن الحادي عشر تحت اسم "مستروفيت"، وتحت اسم "مستوبيوس" فى "الببليوتكا" التي وضعها فوتيوس.

وطبقًا لرؤية كاتب سيرة هذا العالم الأرميني، فإن صاحبنا قد عمل أول الأمر مترجمًا للغة اليونانية فى الديوان الملكي الأرميني، ثم انخرط بعد ذلك فى سلك الرهبنة. وقد كان ماستوك شديد الاقتناع بأنه يستحيل تحويل أهل الريف الأرمن إلى الديانة المسيحية دون أن تكون لديهم ترجمة أرمينية للكتاب المقدس. ومن ثم راح يجرب، بعد موافقة الملك والبطريرك، لتطويع منظومة للكتابة الأرمينية من ابتكار أحد الأساتذة السوريان اسمه دانيال، ولكن التجربة منيت بالفشل. وبعد أن تحقق ماستوك أن الأبجدية السوريانية المقترحة بها قصور لعدد من الحروف، راح يبتدع حروفًا جديدة، استلهمها من خبرته اللغوية أثناء دراسته. ثم قام ماستوك بعد ذلك باستخدام أبجديته فى ترجمته لسفر "الأمثال" ، بعد أن طلب من صديقه ترفين السموساطي، الذي كان من علماء الخطوط، أن يساعده فى اللمسات النهائية للحروف التي ابتكرها. وبعدها عاد إلى أرمينيا، حيث قام بترجمة جميع أسفار الكتاب المقدس في المدة ما بين عامي 404 – 406 م.

وتتألف الأبجدية الأرمينية هذه من ستة وثلاثين حرفًا بدلالاتها الصوتية، وهي تقوم على الأبجدية اليونانية مع بعض الحروف المضافة إليها. ومع أن اثنين وعشرين من حروف الأبجدية الأرمينية بها ما يقابلها فى اليوناني، إلا لأن الحروف الأربعة عشر الأخرى ليست من اليونانية فى شيء وإنما هي مستوحاة من اللهجات الأرمينية المحلية. وتبدأ الأبجدية الأرمينية بحرف الألف (a) وهو الحرف الإستهلالى لاسم الجلالة الإلهية (أستوال)، وتنتهي بحرف الكاف (k) وهو الحرف الاستهلالي، لاسم المسيح (كرستوس). وهى تتألف من أربع مجموعات، تشمل كل منها تسعة أحرف، تستخدم رموزًا عددية في الوقت ذاته، وكوحدات للعشرات فالمئات فالآلاف تباعًا.

ومن حيث الشكل تأتى فى المقام الأول حروف الإستهلال الكبيرة (جلكساجر) أو إركات –آجر بمعنى: الكتابة بقضب من الحديد وهى مقسمة بدورها إلى مجموعتين (شكل 1). أما الحروف التي تقوم على أصول بوصية الشكل فهي مشتقة من الحروف الجارية أو المنفصلة للأبجدية اليونانية التي كانت تستخدم فى القرنين الرابع والخامس للميلاد، وهى موزعة بدورها فى مجموعات من خمسة حروف لكل مجموعة. فعلى سبيل المثال نجد فى الحروف الاحتكاكية تغايرًا بين الحروف الصغيرة والحروف الحنكية، إذ تتخذ الأولى شكل ثنيات منغلقة فى حين تتخذ الثانية شكل الثنيات المنفتحة، كما أن الحروف الساكنة منغلقة فى أعلاها فى حين أن الحروف المتحركة منغلقة فى نهايتها السفلى. أما الحروف "المسقوطة" فترد فى شكل معقوف.

من هذا يتضح أن الأبجدية الأرمينية تنبنى على تحليل فيلولوجى دقيق، بحيث يمثل كل حرف صوتًا بعينه. ومع ذلك لا يمكن التعميم فى هذا الخصوص، إذ إنه توجد حالات يؤدى فيها حرفان مختلفان صوتًا واحدًا، من ذلك أن حرف (*l*) البسيط والحرف الحلقي (*ł*) يؤديان بالتبادل نفس الصوت، كما أن الحرف المتحرك (*u*) الذي يشار إليه بالحرفين (ow) كما هو الحال فى اليونانية.

ويوجد أقدم نقش كتابي باللغة الأرمينية فى كنيسة "تيكور" (أو ديجور) والذي يرجع إلى قرابة سنة 480 م. ويمكن من خلال التمعن فى شكل الحروف التعرف على تواريخ قصاصات بعض المخطوطات القديمة التي ترجع إلى القرنين الخامس والسادس للميلاد. ويمثل إنجيل "فيهامور" أقدم

الأبجدية الجورجية

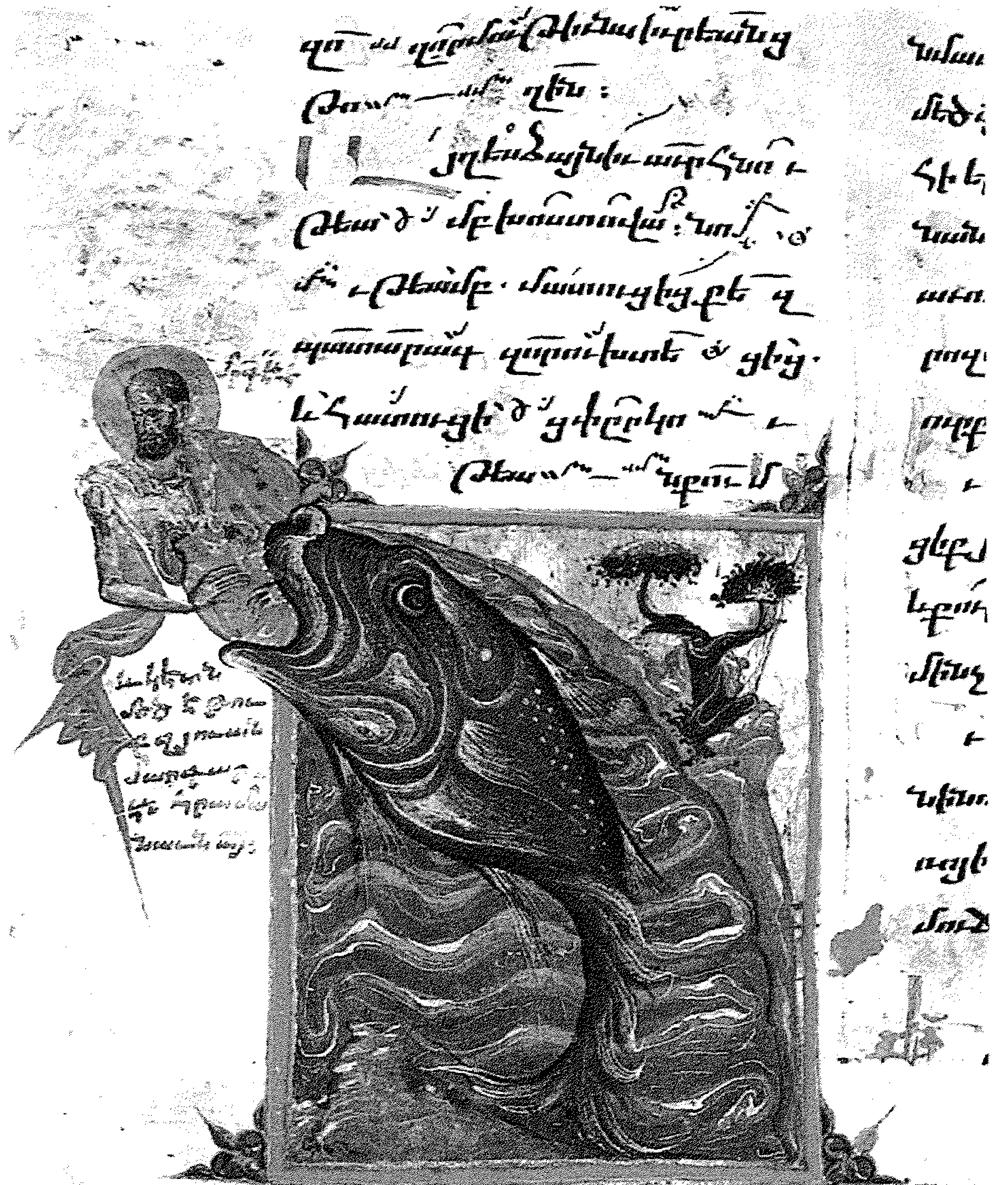
القيمة الصوتية	القيمة العددية	الاسم	الأحرف اللاتينية			الترتيب
a	1	ან	ა	ⴀ	Ⴀ	1
b	2	ბან	ბ	ⴁ	Ⴁ	2
g	3	გან	გ	ⴂ	Ⴂ	3
d	4	დონ	დ	ⴃ	Ⴃ	4
e	5	ენ	ე	ⴄ	Ⴄ	5
v	6	ვინ	ვ	ⴅ	Ⴅ	6
z	7	ზენ	ზ	ⴆ	Ⴆ	7
e	8	ჰე	ჱ	ⴡ	Ⴡ	8
t	9	თან	თ	ⴇ	Ⴇ	9
i	10	ინ	ი	ⴈ	Ⴈ	10
k'	20	კან	კ	ⴉ	Ⴉ	11
l	30	ლას	ლ	ⴊ	Ⴊ	12
m	40	მან	მ	ⴋ	Ⴋ	13
n	50	ნარ	ნ	ⴌ	Ⴌ	14
y	60	ჲე	ჲ	ⴢ	Ⴢ	15
o	70	ონ	ო	ⴍ	Ⴍ	16
p'	80	პარ	პ	ⴎ	Ⴎ	17
ž	90	ჟან	ჟ	ⴏ	Ⴏ	18
r	100	რაე	რ	ⴐ	Ⴐ	19
s	200	სან	ს	ⴑ	Ⴑ	20
t'	300	ტარ	ტ	ⴒ	Ⴒ	21
w	400	ჳე	ჳ	ⴣ	Ⴣ	22
u(ow)	-----	უნ	უ	ⴓ	Ⴓ	23
p	500	ფარ	ფ	ⴔ	Ⴔ	24
k	600	ქან	ქ	ⴕ	Ⴕ	25
γ	700	ღან	ღ	ⴖ	Ⴖ	26
q'	800	ყარ	ყ	ⴗ	Ⴗ	27
š	900	შინ	შ	ⴘ	Ⴘ	28
č	1000	ჩინ	ჩ	ⴙ	Ⴙ	29
c	2000	ცან	ც	ⴚ	Ⴚ	30
3	3000	ძილ	ძ	ⴛ	Ⴛ	31
c'	4000	წილ	წ	ⴜ	Ⴜ	32
č'	5000	ჭარ	ჭ	ⴝ	Ⴝ	33
x	6000	ხან	ხ	ⴞ	Ⴞ	34
q	7000	ჴარ	ჴ	ⴤ	Ⴤ	35
ǯ	8000	ჯან	ჯ	ⴟ	Ⴟ	36
h	9000	ჰაე	ჰ	ⴠ	Ⴠ	37
ō	10000	ჰოე	ჵ	ⴥ	Ⴥ	38

شكل (5) الأبجدية الجورجية مأخوذ عن (d'aprés AK'ak'i Schanidse) قواعد نحو اللغة الجورجية القديمة (الألماني) ص 17، 1982

الأبجدية الأرمينية

القيمة الصوتية	القيمة العددية	الاسم	الأرمينية		اليونانية	الترتيب
			حروف صغيرة	حروف كبيرة		
a	1	այբ	ա	Ա	α	1
b	2	բեն	բ	Բ	β	2
g	3	գիմ	գ	Գ	γ	3
d	4	դա	դ	Դ	δ	4
e	5	եչ	ե	Ե	ε	5
z	6	զա	զ	Զ	ζ	6
ē	7	է	է	Է	η	7
ə	8	ըթ	ը	Ը		8
tʿ (th)	9	թօ	թ	Թ	ϑ	9
ž	10	ժէ	ժ	Ժ		10
i	20	ինի	ի	Ի	ι	11
l	30	լիւն	լ	Լ	(λ)	12
x	40	խէ	խ	Խ		13
c	50	ծա	ծ	Ծ		14
k	60	կեն	կ	Կ	κ	15
h	70	հօ	հ	Հ		16
j	80	ձա	ձ	Ձ		17
ł	90	ղատ	ղ	Ղ	λ	18
č	100	ճէ	ճ	Ճ		19
m	200	մեն	մ	Մ	μ	20
y	300	յի	յ	Յ		21
n	400	նու	ն	Ն	ν	22
						23
š	500	շա	շ	Շ	ξ	24
o	600	ո	ո	Ո	ο	25
č̣ (čh)	700	չա	չ	Չ		26
p	800	պէ	պ	Պ	π	27
ǰ	900	ջէ	ջ	Ջ		28
ṙ	1000	ռա	ռ	Ռ	ϱ	29
s	2000	սէ	ս	Ս	σ	30
v	3000	վեւ	վ	Վ		31
t	4000	տիւն	տ	Տ	τ	32
r	5000	րէ	ր	Ր	(ϱ)	33
ç (ch)	6000	ցօ	ց	Ց		34
w	7000	հիւն	ւ	Ւ	υ	35
pʿ (ph)	8000	փիւր	փ	Փ	φ	36
kʿ (kh)	9000	քէ	ք	Ք	χ	37
						38

شكل (4) الأبجدية الأرمينية: مأخوذ عن A.Meillet, كتاب المبادئ الأرمينية القديمة 1917, pp.8-9



شكل (6) مخطوطة أرمينية بحروف صغيرة-خاصة بالملك هيثوم الثاني، حوالي 1286م يونان يُلْفَظُ من بطن الحوت. (No. 979,fol. 200v, Yerewan, Matenadaran).

المخطوطات المكتملة، وهو يرجع إلى أواخر القرن السابع أو أوائل القرن الثامن، أي أنه تاريخيًا من إنجيل الملكة " ملكعى" (862 م).

أما الحروف الأرمينية الصغيرة فإنه يصعب تتبع تواريخها، نظرًا لعدم توفر المادة التي توثق الأحكام حولها. وقد تم استخدام الحروف المستديرة (بولورجر) لأول مرة سنة 999 م، كما يستدل من إشارة لأحد النساخ المعاصرين لهذا التاريخ. أما الحروف المدببة (ستاجر Stagir)، التي يشار إليها عن طريق الخطأ "بالخط المائل" (سيتاجر Setagir)* فهي ترجع إلى القرن الحادي عشر للميلاد، وهذه الحروف المدببة (ستاجر) اشتق اسمها من لفظة "نوترجر" أي الناسخ، وليس لها وجود فى السجلات قبل القرن الخامس عشر (شكل 7). وتقوم الحروف الأرمينية الجارية على أساس الحروف المدببة (stagir)، فى حين تقوم الحروف الصغيرة على أساس الحروف المستديرة بولورجير (bolorgirt).

وهناك فى الأبجدية الأرمينية تشكيلات عديدة للحروف المزخرفة (باراجر بمعنى خط الافتخار والعزة)، وبعض هذه الحروف يزخرف عن شكل الزهور (كالكاجر Caljagir)، وأخرى عن شكل الطيور (تركناجر T'r̄č'nagir). وقبل حلول القرن الحادي عشر، كانت نصوص الكتاب المقدس تنسخ بالأحرف الأولى الكبيرة فى حين كانت الأمور الدنيوية تسجل بالأحرف الصغيرة، أما الاختصارات فقد كانت فى البداية قاصرة على أسماء القديسين، ويعلوها خط يعرف باسم "باتيو" بمعنى "الشرف"، وقد ازداد عدد هذه الاختصارات أمام تزايد عدد القديسين، وصولاً إلى القرن الثامن عشر. كذلك ظهرت الحروف "المزدوجة" فى بعض النقوش والتصديرات لبعض الأعمال. ولقد استخدمت الأبجدية الأرمينية أيضًا لنسخ اللغات المغولية (القرن 13 م)، والتركية (من القرن 14 حتى 19 م)، والكردية (القرن 15 م)، والقبجاقية (القرنين 17، 16 م).

وطبقًا لشهادة المؤرخ كوريون، قام ماستوك أيضًا باختراع الأبجدية الألبانية قرابة سنة 423 م، بمعونة من عالم يدعى بنيامين كان على دراية بهذه اللغة. وقد تم نشر هذه الكتابة تلبية لأوامر الملك أرسفال، وهى التي مكنت البطريرك أرميا من ترجمة الكتاب المقدس إلى لغة قومه. ولقد اختفت هذه الترجمة تمامًا حتى تم العثور سنة 1937 على خطية أرمينية تتضمن نسخة لهذه الترجمة، مع شرح لبعض الأبجديات الأجنبية. وتحتوى الأبجدية على 52 حرفًا، تم استنطاقها بمسمياتها بالأرمينية. وتستند البنية الصوتية لهذه الأبجدية على لغة جماعة "اللزغيان" المعروفة باسم "أخاى" وهم من أبناء "الداغستان القوقازيين" وقد ظلت مستخدمة حتى سنة 1978 بين طائفة موزعة بين أذربيجان وجورجيا بلغ تعدادها 6،900 نسمة، وكان الكاتب الروماني بلينى الأكبر (24-79 م) قد سجل فى كتابه "التاريخ الطبيعي" (15:6) ملاحظات عن التقارب الشديد بين جماعة "الأخاى" والألبان. وقد تم اكتشاف بعض النقوش المحفورة على الحجر فى أذربيجان فى السنوات ما بين 1947 - 1952، أمكن من خلالها التعرف على ستة وثلاثين حرفًا من الاثنين وخمسين حرفًا الواردة فى المخطوطة الأرمينية، مع اختلافات طفيفة. وفى سنة 1996 اكتشف العالم ز.آلكسيدزى لوحتين ترجعان إلى القرن العاشر فى أسفل كنيسة مار جرجس على جدار جستنيان فى دير سانت كاترين فى شبه جزيرة سيناء. وتحتوى هاتان اللوحتان على أسفار من الكتاب المقدس تقع فى 350 عمودًا بالخط الألباني، وبفحص الرموز الواردة فى بيان مفصل أمكن مطابقة 54 أو 56 من هذه العلامات بالحروف المنقوشة، وجد أنها تختلف عما ورد فى المخطوطة الأرمينية من عدة جوانب. وعليه فإنه يمكن القول أن المخطوطة الأرمينية بها أخطاء صوتية وتصويرية فيما أوردته عن الكتابة الألبانية. وقد تم التحقق من عناوين المقتطفات من الكتاب المقدس، مما سوف يسهل على المختصين فك طلاسم النص بكامله.

شكل (7) نقش أرميني بالحروف المتصلة نوترجير(notrgir) سيد الأباد 1625 م، أورشليم رقم 23 صفحة541: "كهنة القديس سيمون"

وتتخذ الحروف الألبانية نفس السمات التي نجدها في الحروف الاستهلالية الأرمينية والجورجية، كما أن حرف (U) يمثل بحرف مزدوج. أما الأصوات التي تدل عليها هذه الأحرف، فإنه يستفاد من المخطوطة الأرمينية أن الأبجدية الألبانية قد زودت بحروف مستقاة من الأبجدية اليونانية، بنفس الطريقة التي خبرتها الأبجدية الأرمينية. وعلى هذا فإنه من الجائز فعلاً أن الأبجديتين قد ابتكرتا على يد الشخص نفسه، كما يقول المؤرخ كوريون.

أما الأبجدية الجورجية فتتألف من 38 حرفًا، أولها حرف (an) وآخرها هو حرف "hoe"، وهما يقابلان حرفي الألفا والأوميجا في الأبجدية اليونانية. وتمثل الحروف المأخوذة عن اليونانية المواقع من الأول حتى الخامس والعشرين، في حين أن الحروف الاحتكاكية والحنكية الاحتكاكية، التي هي من خاصية الأبجدية الجورجية، تمثل المواقع من السادس والعشرين حتى السابع والثلاثين. وعلى هذا فإن الأبجدية الجورجية تختلف عن الأبجديتين الأرمينية والألبانية، ففي حين أن الحروف الإضافية في هاتين الأبجديتين تتوزع ضمن الحروف اليونانية الأصل، تأتي الحروف الجورجية الجديدة متجاورة دون خلط بينها وبين الحروف المشتقة من الأبجدية اليونانية المختلفة (وذلك ما نلاحظه في الأبجدية القبطية وغيرها من اللغات). كذلك وضع الجورجيون حرفين جديدين هما (v) و(ž) (وهما تمثلان الموقعين السادس والثامن عشر في الأبجدية) محل الحرفين اليونانيين القديمين الـ "نما" والـ "كابا". وفي هذا ما يوحي بأن الأبجدية الجورجية مستقاة من أصول أخرى للأبجدية اليونانية مخالفة تلك التي نقل عنها الأرمن والألبان، التي يقع فيها الحرفان موضع الخلاف في الموقعين السادس ثم التسعين تباعًا.

ويقول المؤرخ كوريون إن الأبجدية الجورجية قد ابتدعت أيضًا بواسطة ماستوك، بمساعدة مترجم محلي يدعى ز. ألان، ولكن هذا الرأي يبدو مبالغًا فيه. فلو أن ماستوك كان قد استعان بمترجم محلي -أي أرميني- فهل يكفي هذا لعالم مثل ماستوك لكي يخرج ما أخرجه بالنسبة للأبجدية الألبانية من تحليل صوتي للغة لم يكن هو شخصيًا يتكلم بها (رغم أن جل الحروف الساكنة في الأبجديتين متقاربة)؟

وأيضًا لنا أن نتساءل لماذا استخدم ماستوك نظامًا مختلفًا تمامًا في إضافة بعض الحروف الجورجية الخالصة بخلاف ما كان قد اتبعه من قبل مع الحروف الألبانية المضافة؟ كذلك ما هي الأسباب التي جعلته يستفيد بأصل مغاير للأبجدية اليونانية مع الأبجدية الجورجية؟ ومن ناحية أخرى،



شكل (8) نقش جورجي بالحروف الكبيرة (من دير أبير الكوت على مقربة من مدينة بيت لحم في فلسطين - القرن الخامس م)

მამალი და მარგალიტი:

ა. მამალი ერთი მთხრელი ფუნისა, უეც-
რივ ჰპოვებს მარგალიტსა ერთსა, რომელს
შეურაცხყოფითა განაგდებს თვისგან მეტყუე-
ლი: უკეთუ მარგალიტის მოვაჭრე ბედსა
ამასა შემთხვეოდა, დიდებას მისცემდა ღმე-
რთსა. არამედ წინაშე ჩემსა ეგოდნად არა რაჲ
არს, ვიდრელა უმეტეს ნეტარელი ვიქმნე-
ბოდი უკეთუმცა მარცვალი ერთი ქერისაჲ
მეპოა ვირემცა მარგალიტი ესე:
მამალმან, რომელი ფუნესა შორის მი-
მომვლელი მარადის საზრდელსა ეძიებს,

شكل (9) نسخة مطبوعة بالحروف الصغيرة من الكتابة المكدرولي الجورجية Mqedruli "لمؤلف الديك واللؤلؤة" من القصص الأسطورية لأيسوب Aesop، فينيسيا، 1859

فإن كورمين إنما يستشهد بقرائن معاصرة نقلاً عن بطانة ما يقوله سيدهم ماستوك فيردده حواريوه. وفي جميع الأحوال فإن النص الذي يعتمد عليه كورمين يمكن قراءته بطريقة مختلفة مؤداها أن ماستوك قد أسدى بعض الفضل في استكمال وتحسين كتابة قائمة بالفعل، من الجوانب التصميمية أو الأسلوبية على أقل تقدير.

هذا ويزعم كاتب الحوليات ليونتي مروفيلي من أبناء القرن الحادي عشر أن هذه الكتابة الجورجية ترجع إلى عهد الملك فرناباز الأول (من القرن الرابع إلى الثالث ق.م)، ولكن ليونتي قد أخطأ في تقديره هذا، إذ أنه ربما يكون مشيرًا إلى استخدام الآرامية في الديوان الملكي الأيبيري في تلك الحقبة التاريخية البعيدة. وليس ثمة ما يبرهن على وجود أبجدية جورجية قبل القرن الخامس للميلاد. ولعل القول بأن ماستوك Maštoc كان قد التقى بالمدعو زالا 3ala يحتاج إلى شئ من التحفظ. وفي جميع الأحوال فإنه من الصعوبة بمكان أن يؤرخ لدخول المسيحية بين الجورجيين واعتناقهم لها قبل حلول القرن الرابع الميلادي.

وأقدم أمثلة على الحروف الجورجية الكنسية، التي تعرف أيضًا باسم الحروف المستديرة هي تلك المنقوشة في دير "بير الكوت" في فلسطين (من القرن الخامس) وتلك الموجودة في جورجيا الشرقية (من القرن السادس) (الشكلان 8، 10 تباعًا). وكل حرف من هذه الأحرف يقع داخل مربع، في منظومة تساعية الأبعاد. وهناك شظايا باقية حتى اليوم من بعض الألواح التي ترجع إلى الحقبة ما بين القرنين الخامس والسابع. أما الكتاب الجورجي الذي كشف عنه في دير سانت كاترين بسيناء فإنه يرجع إلى

سنة 862 م. وجدير بالملاحظة أنه حتى فى حالة غياب إشارة من الناسخ، فإنه يمكن تحديد تواريخ الوثائق من خلال دراسة تطور البادئات واللاحقات الصوتية التي تضاف إلى أسماء الأشخاص. كما أن التغييرات إلى طرأت على تهجئة الكلمات تعيننا أيضًا فى التفرقة بين النصوص التي تنتمي إلى الحقبة من القرن الخامس حتى القرن السابع (اكزانميتى)، وبين تلك التي تنتمي إلى الحقبة ما بين القرن السابع والقرن التاسع (هايميتى)، وبين هاتين وبين تلك التي تنتمي إلى الفترة من القرن التاسع حتى الحادي عشر. والتي يطلق عليها اسم النصوص الكلاسيكية.

أما أسلوب الكتابة الخطي الذي كانت تستخدمه الكنيسة الجورجية والمعروف باسم "نوسكزورى" بمعنى "النسخ" أو باسم "كوتكزوفانى" بمعنى "الكتابة بحروف مستديرة" فقد ظهر لأول مرة فى القرن التاسع. وهو أسلوب يستخدم فيه الحرف الواحد ليمثل الحرفين المدغومين معًا (ow) لينطق (u). وفى القرن الحادي عشر ظهرت كتابة جديدة عرفت باسم "مكدرولى" بمعنى "خط الفرسان"، وهو الخط الذي تقوم عليه طباعة الحروف المتصلة أو الجارية الحديثة (شكل 9). وليس لهذه الكتابة حروف كبيرة، ولا يوجد خلاف واضح بينها وبين الحروف المنضدة للطباعة. وحتى القرن التاسع عشر ظلت الكتب الخاصة بالقداسات الكنسية تطبع بالخط الكنسي التقليدي، من حروف كبيرة وأخرى صغيرة.

أما الحروف الاستهلالية المزخرفة بأشكال هندسية أو أنماط نباتية فهي نادرة فى الكتابة الجورجية، مقارنة بالكتابة الأرمينية فى المخطوطات. ولكن الجورجيين يكثرون من استخدام الاختصارات فى كتاباتهم، حتى فى الكتابات التي لا تتصل بالأسماء المقدسة.

مما سبق يتضح لنا أن الأبجديات القوقازية المسيحية الثلاث قد ابتدعت فى تواريخ متقاربة، فى ظروف سياسية وثقافية متشابهة. ولقد ظهرت هذه الأبجديات لتؤدى ولتحقق الأهداف التي أكد عليها المؤرخ كورين فى كتابه "حياة ماستوك". أما من ناحية الترتيب للحروف الجورجية فإنها تختلف عن الأرمينية والألبانية، وإن كانت جميعها تنطق بالكثير من أوجه التشابه خاصة فى تشكيل الحروف الكبيرة. على أنه مع مرور الوقت تباعدت هذه الأبجديات واحدتها عن الأخرى وذلك بسبب تقلبات الأحوال والأحداث، فلقد اختفت الألبانية فى القرن الثامن عشر بسبب هيمنة الكنيسة الأرمينية على الجورجية ومعارضتها للمذهب الخلقيدونى الذي يؤمن به أهل جورجيا، وأيضًا بسبب الغزوات الإسلامية فيما بعد. ولم يكن للأيبيرية طيلة عمرها، الذي امتد ثلاثة قرون، حروف صغيرة. ثم جاءت القطيعة الدينية سنة 610 م لتفرق ببين جورجيا وأرمينيا بسبب الخلاف المذهبي. ثم راحت جورجيا بعد ذلك تدخل بعض الأحرف الصغيرة المخالفة تمامًا لمنظومة الأبجديات الثلاث الأصلية لهذه اللغات القوقازية الثلاث.

* مختص بعلم اللغة (المترجم)

المراجع

ABRAHAMYAN, Ašot G., *Lettres et art de l'écriture chez les Arméniens, Erevan, 1973 [en arménien avec un résumé en français p.347-361].*

ABULAJE, Ilia, *Exemples d'écritures géorgiennes: album paléographique, 2e édition, Tbilisi,1973 [en géorgien].*



شكل (10): نقش نذور جورجي بحروف كبيرة يرجع إلى القرن السادس-كنيسة القديس صهيون من بولسينى، التي دُشنت سنة 493 م.

AČAŘYAN, Hrač'ya, *Les Lettres arméniennes, Erevan, 1984 [en arménien].*

ALEKSIDZÉ, Zaza, et MAHÉ, Jean-Pierre, «Manuscrits géorgiens découverts à Sainte-Catherine du Sinaï», Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1995, p.487-494.

ALEKSIDZ?, Zaza, et MAHÉ, Jean-Pierre, *«Découverte d'un texte albanien: une langue ancienne du Caucase retrouvée», Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1997, p.517-532.*

ALEKSIDZÉ, Zaza, et MAHÉ, Jean-Pierre, *«Le déchiffrement de l'écriture des Albaniens du Caucase», Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 6 juillet 2001.*

BOEDER, Winfried, *«Versuch einer sprachwissenschaftlichen Interpretation der altgeorgischen Abkürzungen», Revue des études géorgiennes et caucasiennes, n°3 (1987), p.33-81.*

CREISSELS, Denis, *Les Langues d'URSS. Aspects linguistiques et socio-linguistiques, Paris, 1977.*

DONABÉDIAN, Patrick, *«Une nouvelle mise au point sur l'Albanie du Caucase», Revue des études arméniennes, n°21 (1988-1989), p.485-495.*

DUMÉZIL, Georges, *«Une chrétienté disparue: les Albaniens du Caucase», Journal asiatique, n°232 (1940-1941), p.125-132.*

FROUNDJIAN, Bedros, Armenische Abbrevationen, Berlin,*1965.*

GAMKRELIDZE, Thomas V., *Alphabetic Writing and the Old Georgian Script, Tbilisi, 1989 [en géorgien et en russe, page de titre en anglais].*

MAČ'AVARIANI, Elene, *Les Fondements graphiques de l'alphabet géorgien, Tbilisi, 1982 [en géorgien].*

MERCIER, Charles, *«Notes de paléographie arménienne», Revue des études arméniennes, n°13 (1978-1979), p. 51-58.*

MOURAVIEV, Serge N., *«La forme interne de l'alphabet albanien», Le Museon, n°93 (1980), p.345-374.*

MOURAVIEV, Serge N., *«Les caractères danieliens. Les caractères mesropiens», Revue des études arméniennes, n°14 (1980), p. 55-111.*

MOURAVIEV, Serge N., *«Valeurs phoniques et ordre alphabétique en vieux géorgien», Zeitschrift der deutschen morgenl?ndischen Gesellschaft, , n°134 (1984), p. 61-83.*

MOURAVIEV, Serge N., *«Page d'histoire de la phonétique ancienne. La forme externe de l'alphabet asomt'avruli en tant que modèle graphique de la structure différentielle des phonèmes du vieux géorgien» Proceedings of the Eleventh International Congress of Phonetic Sciences, vol.3, Tallinn, 1987, p.198-201.*

OUTTIER, Bernard, *«Le vocabulaire religieux en oudi», dans C.Paris (éd.) Caucasologie et mythologie comparée, Paris. 1992, p.331-333.*

SCHULZE, Wolfgang, Die Sprache der Uden, Wiesbaden, 1982.

ŠANIDZE, Ak'ak'i, *«L'alphabet des Albaniens du Caucase découvert récemment et son importance pour la science», Bulletin de l'Institut Marr de langue, d'histoire et de culture matérielle, n°4,1 (1938), p.168.[en russe, avec un résumé en français p.66-68].*

TSERET'ELI, George, *The Most Ancient Georgian Inscriptions from Palestine,Tbilisi, 1960 [en géorgien; titre en anglais].*

YOVSEP'EAN, *Garegin, Atlas paléographique arménien, Valaršapat, 1913 [en arménien].*

شكل (1) أبجدية سيريل، التى استخدمت لتسجيل صلوات "القداس" في مدينة كييف.

كتابة سيريل السلافية القديمة

بقلم فلاديمير فودوف

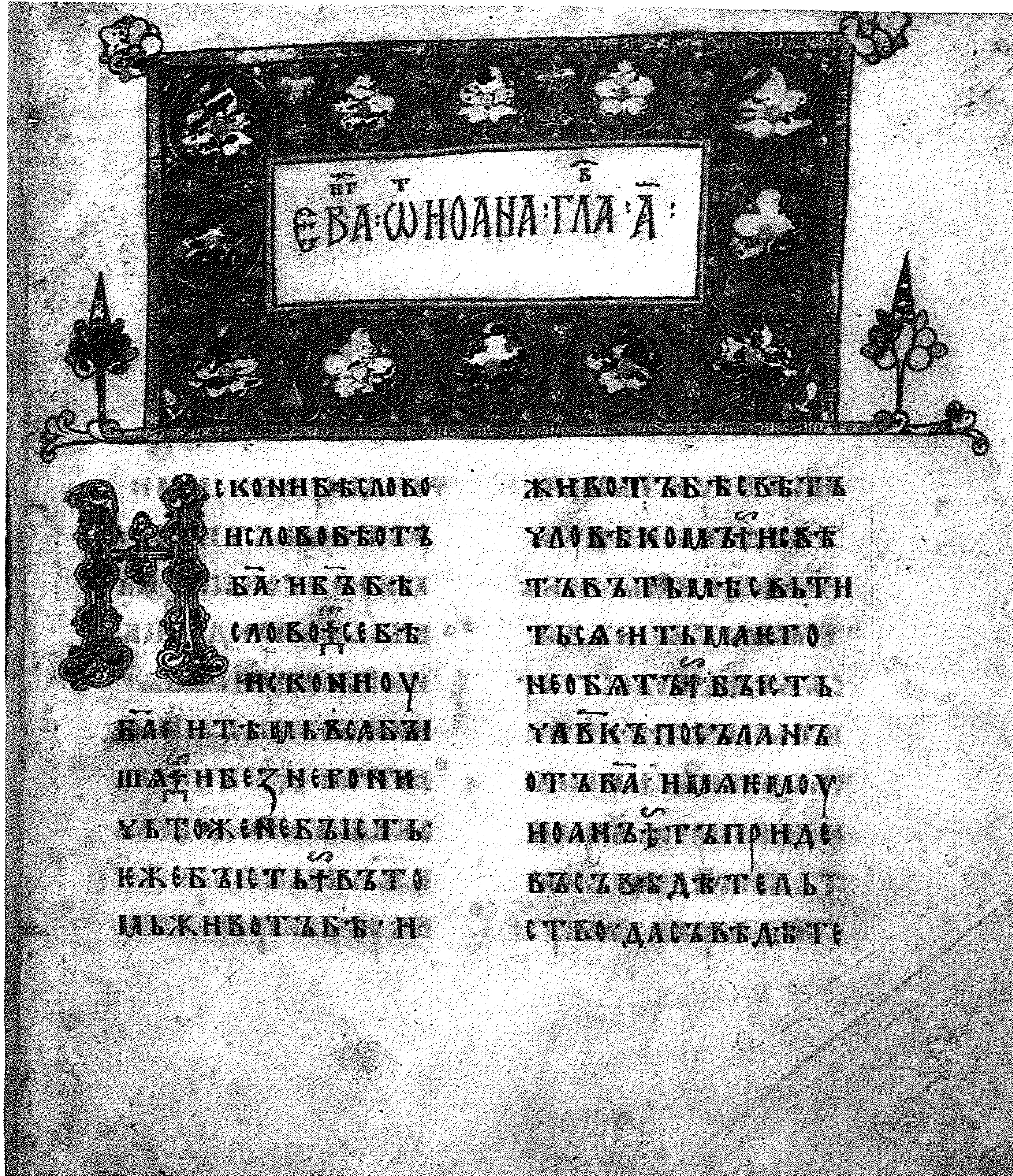
ترجمة إسحاق عبيد

كان الإمبراطور البيزنطي ميخائيل الثالث ومعه بطريرك القسطنطينية فوتيوس قد أوكلا إلى كل من قسطنطين (المعروف باسم سيريل في الأدبيات الدينية الذي توفى سنة 889 م، والذي كان يلقب بالفيلسوف أي "المستنير بالعلم" في لغة العصر) وأخيه ميثوديوس بمساعدة الأمير روتزلاث حاكم مورافيا في تحقيق رغبته بمساعدة شعب مورافيا في اعتناق الديانة المسيحية، شريطة أن يتم هذا التحول بنشر تعاليم الديانة الجديدة بينهم باللسان المورافي القومي. وكان الأمير يهدف من وراء ذلك التحول المأمول أن يباعد بين شعبه وبين تحرشات الكنيسة الرومانية اللاتينية الكاثوليكية والمؤثرات الجرمانية التيوتونية الوافدة على أرضه. وهكذا ولدت أبجدية اللغة السلافية من واقع ما سمعه هذان الأخوان السلافيان من اللهجات التي كان يتحادث بها أهل مورافيا ونقلها إلى لغة مكتوبة، تترجم إليها الكتابات الدينية والكنسية. وكان هذان الأخوان المبشران في الأصل من مواليد منطقة تساليا السلافونية، ومن هنا وقع عليهما الاختيار لإنجاز هذه المهمة الصعبة. تلك كانت بداية الأبجدية "الجلاجوليتية" (Glagolite) أي الأبجدية السلافية كما كان ينطقها أهلها، والتي صارت تعرف باسم أبجدية سيريل، وهي التي استخدمت لتسجيل "القداس" في مدينة كييف (شكل 1) الذي هو ترجمة لنص لاتيني مقدس إلى السلافية الخاصة بالكنائس في مراحلها الباكرة. أما الحروف التي استعان بها سيريل لكي يخلق هذه الأبجدية السلافية، فلا يعرف حتى اليوم أصولها على وجه التحديد، إن كانت عبرية أم يونانية. وكلمة "جلاجوليتي" مشتقة من كلمة "جلاجول" بمعنى "الفعل" أو "النطق" فقد ظهرت في أواخر العصور الوسطى في كرواتيا، وكان القساوسة الذين ينشدون صلوات القداس باللغة السلافية يعرفون باسم "جلاجولياتشي" (Glagoljaši) أي "هؤلاء الذين يتكلمون باللهجة المحلية".

وقد تألفت الأبجدية السلافية من أربعين علامة نجحت في نقل الأصوات السلافية منطوقة نطقًا صحيحًا ومكتملًا. وكما هي الحال في الأبجدية اليونانية، فإن حروف الأبجدية السلافية لها دلالات رقمية أيضًا. ونظرًا لأصالة الأبجدية السلافية وخصوصيتها فإنها لم تنتشر كما كان يؤمل لها، وذلك نظرًا لمجاورتها للأبجديتين اليونانية واللاتينية صاحبتي التراث المكتوب العريق من ورائهما. كما أن الشعوب السلافية التي كانت تخضع لسلطان روما كانت قد أخذت باللسان اللاتيني في قداساتها الكنسية وكذلك في آدابها، وبعد فترة استخدمت الأبجدية اللاتينية أيضًا لكتابة لهجات هذه الشعوب الخاضعة (وهي البولندية، والتشيكية، والسلوفاكية، والكرواتية، والسلوفينية). أما الشعوب التي بقيت تحت هيمنة الإمبراطورية البيزنطية -وهي التي تؤلف اليوم دول بلغاريا، ومقدونيا، والصرب، وأكرانيا، وروسيا البيضاء، وروسيا- فقد تخلت عن الأبجدية "الجلاجوليتية" واستخدمت أبجدية قريبة من الأبجدية اليونانية و التي تعرف اليوم بأبجدية سيريل. ومع ذلك ظلت الأبجدية "الجلاجوليتية" مستخدمة في مقدونيا حتى القرن الحادي عشر، وفي الصرب حتى القرن الثاني عشر، وفي بعض أجزاء من كرواتيا حتى العصور الحديثة. وحتى وقتنا هذا لم يهتد علماء الخطوط إلى تفسير مقنع عن أصول هذه الأبجدية السائدة بين شعوب السلاف الشرقيين.

ويعد الإنجيل الذي تم نسخه لنائب الأمير ازيازلاف ياروزلافتش حاكم كييف، واسمه أوسترومير (شكل 2) وكان مقره في مدينة نوفوجورد، أقدم مخطوطة محفوظة في المنطقة الشرقية (في دار الكتب القومية الروسية في سان بطرسبرج) كتبت بأبجدية سيريل. ومع أن هذه الأبجدية قد ورثت المسمى القديم "جلاجوليتي"، إلا أنها في واقع الأمر قد وضعت بعد وفاة سيريل و شقيقه بوقت طويل، على يد نفر من رهبان "الأخوة" في تساليا، الذين كانوا قد لجأوا إلى بلغاريا في بلاط القيصر سيمون (927-893 م). والأبجدية السيريلية الجديدة هي في واقع الأمر تهجين من الأبجدية الجلاجوليتية القديمة والأبجدية اليونانية التي كانت واسعة الانتشار في بلغاريا، حيث كانت الصفوة هناك قد اعتنقت المسيحية ومنها الثقافة اليونانية بمختلف أشكالها.

ومن بين الثلاثة وأربعين حرفًا (وهي جميعًا ذات دلالات رقمية) نجد أربعة وعشرين حرفًا منها مستقاة مباشرة من الألفبائية اليونانية، والبعض الآخر حروف يونانية معدلة، والباقي مستمد من الجلاجوليتية. وبعض هذه الحروف قد تم تخليقها من توليف حرفين قديمين في حرف واحد على سبيل المثال بربط حرف (i) مع حرف لين أو متحرك. وتحتوي المخطوطات السيريلية القديمة على بعض الاختصارات، تمشيًا مع ما كان متبعًا في النصوص الأصلية اليونانية واللاتينية التي تمت عنها الترجمات، ولكن هذه الاختصارات كانت قاصرة

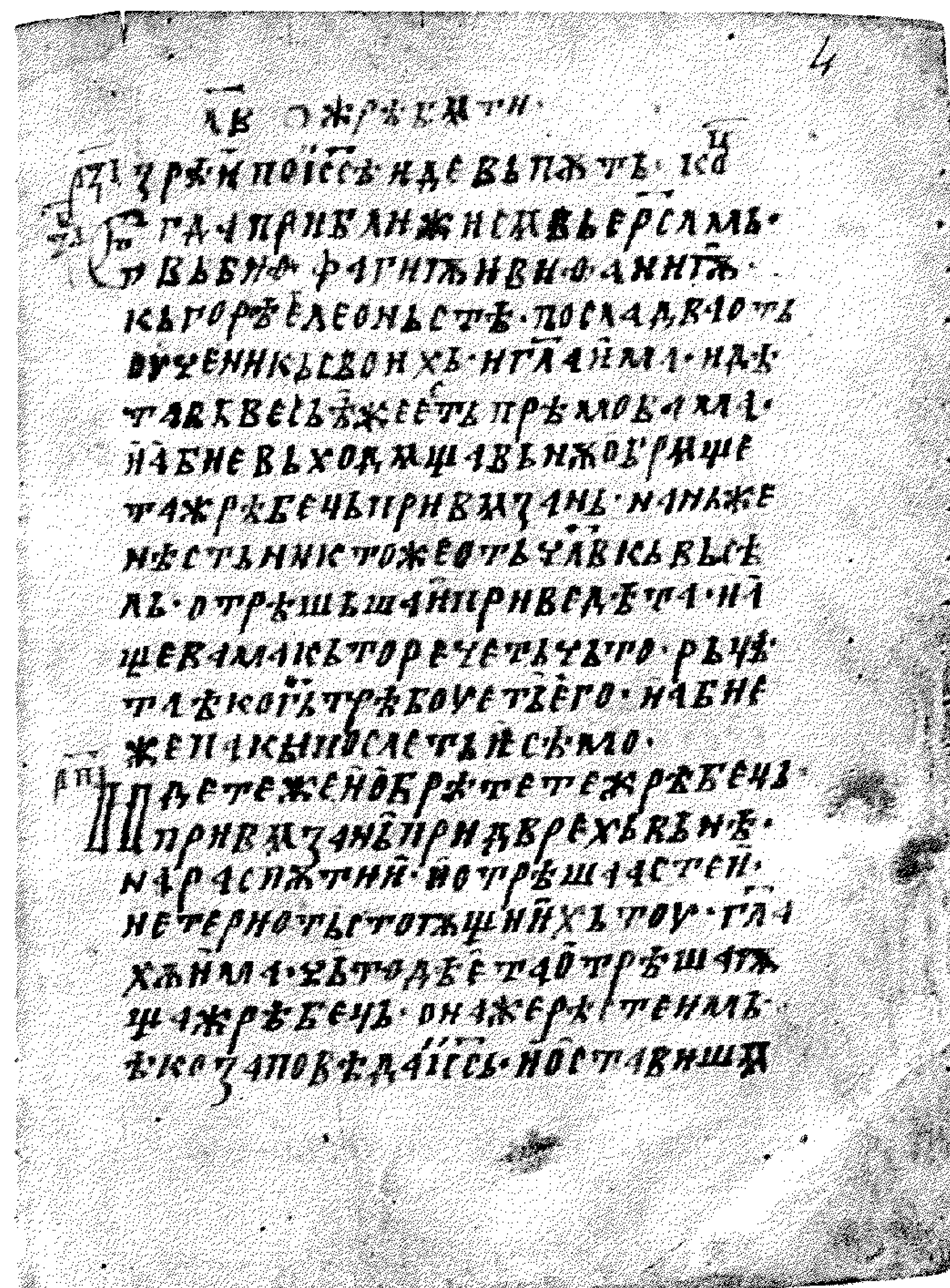


شكل (2) إنجيل أوسترومير–مكتوب على الرق John1:1-7 ;1056/1057 CE: F.I.I.I.5,fol.2، المكتبة القومية الروسية، سان بطرس برج

على أسماء القديسين. يلاحظ أيضًا نزوع في هذه الأبجدية نحو وضع حروف فوقية على بعض الحروف الأصلية، كما هي الحال في الألفبائية اليونانية، إلى جانب بعض علامات النطق وتخفيف النبرة الصوتية فوق الحروف الاستهلالية المتحركة للكلمات.

ولقد استخدمت هذه الأبجدية في البداية لكتابة اللغة السلافية القديمة خاصة في بلغاريا، وبعد ذلك استخدمت بعد التطويع في محليات متعددة،إلى أن وصلت إلى البلدان التي تتبع المذهب الأرثوذكسي اليوناني، لكتابة لغاتهم المحلية. وتعرف هذه المجتمعات الدينية الثقافية في العصور الوسطى الأوروبية أحيانًا باسم "السلاف الأرثوذكس" (Slavia Orthodoxa).

ولقد نتج عن السلافية القديمة لتتساوق مع اللهجات المحلية بعض التعديلات في طريقة كتابة اللغات التي اتخذت هذه الأبجدية لتسجيل كتابتها: من ذلك أن الحرفين المتحركين الأنفيين ǫ و ę' بعض الحروف قد استبدلا تباعًا بحرفي /u/ و/a/ ' ليحلا محل الحرفين



شكل (3) إنجيل دوبرومير –مكتوب على الرق– القرن الثاني عشر للميلاد ,Ms. Slave 65 ,fol.4; Mark X; 52 to x1:6، المكتبة الوطنية، باريس

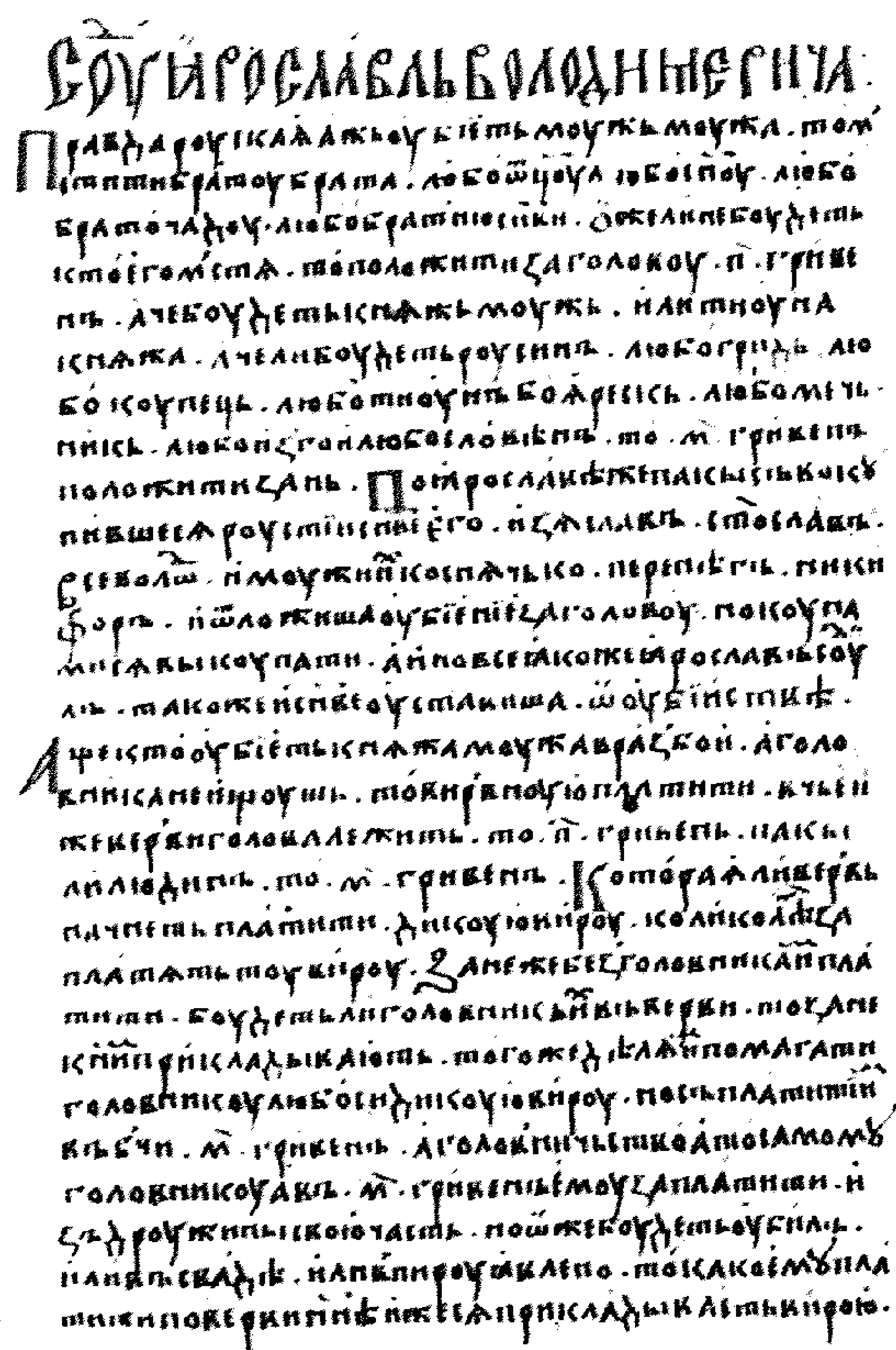
القديمين (Ѫ و Ѭ)، في حين أن حرفي Ѧ و Ѩ تنافسا مع الحرف Ꙗ ليخرجا إما صوت /a'/أو /ja/.

وتعرف معظم حروف سيريل، مثلما هي الحال في الحروف اليونانية التي جاء الاقتباس منها، بالحروف "بوصية الشكل" (Ustav). وهي كما يتضح من هذا المثال حروف دقيقة زاوية شبيهة بحروف الكليشيهات، والتي تتوافق في أغلبها مع نظام السطرين المتوازيين أفقيًا. ويعتبر إنجيل "أوسترومير" واحدًا من أبهى الأمثلة لمخطوطة كتبت بحروف بوصية الشكل، بل إنها بحق أروع من أية مخطوطة أخرى في سائر بلدان "سلافيا الأرثوذكسية".

أما إنجيل "دوبرومير" (شكل 3) فقد تم نسخه في بلغاريا بواسطة كاهن يدعى دوبرومير (فيما عدا بعض الصفحات اللاحقة التي جاءت من الصرب في القرن الرابع عشر). ويحتفظ بالجزء الأكبر من صفحات مخطوطة هذا الإنجيل في سان بطرسبرج في دار الكتب القومية الروسية (Q.π.1.55)، في حين أن ثلاثًا وعشرين من هذه الصفحات محفوظة في دير سانت كاترين في جبل سيناء (no.43)، إلى جانب صفحتين في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس (Slave 65, fol.3-4). وقد كتبت هذه الخطوط بالسلافونية البلغارية الوسيطة (المتعارف عليها باسم "الروسي السلافوني")، وهي من حروف متحركة أنفية، ولكنها خليط من الحروف المتحركة شديدة القصر: /ĭ/ (= ь) و/ŭ/ (= ъ)، الأمر الذي أدى إلى اختفاء الحرف الأخير التصويري. ولنفس السبب تحول الحرف الثقيل الجاف /y/ إلى حرف ьl وليس إلى ъl.

وفي جميع الأحوال تبقى حروف الخط بوصية الشكل، وإن كانت تبدو أقل دقة في إخراجها عن حروف خط إنجيل أوسترومير، ولعل هذا هو السبب في وصف إنجيل دوبرومير "بالشعبي". ولا تستند هذه الحروف على الخط الأفقي بأسفلها، وإنما تبدو متدلية من السطر الأعلى، ومن ثم فهي ترد بشكل غير منتظم. ومن المرجح أن هذا يرجع إلى تأثر هذا الخط بالكتابة الجلاجوليتية القديمة، التي ظلت مستخدمة في مقدونيا حتى أواخر القرن الحادي عشر.

وإذا تفحصنا مخطوطة "كتاب المرشد" (شكل 4)، فإننا نجد أنها تحتوي على مقدمات النص المطول "للقانون الروسي"(برافداروسكايا)، وهو أقدم مجموعة قوانين معروفة بين السلاف الشرقيين (ويرجع تاريخه إلى القرن الثالث عشر). ويمثل هذا النص أيضًا واحدًا من أقدم الأمثلة التي تستخدم الحروف السلافية الكنسية القديمة، لغة الدين والعلم، التي كانت تسجل بها اللهجات المحلية العامية.



شكل (4) كتاب "المرشد" وهو تجميع للقوانين الكنسية والمدنية مدونة على الورق، وترجع إلى أوساط القرن الخامس عشر –كاتدرائية سانت سوفيا في نوفوجور– عن بدايات القانون الروسي –النص المطول،No.1173, fol. 402، المكتبة القومية الروسية– سان بطرسبرج



شكل (5) مفكرة خطت على لحاء شجر البتولا، وأغلبها في شكل قصاصات، وهي تتعلق بأمور محلية -أواخر القرن الرابع عشر .CE.No.363، متحف نوفوجورد

وقد تطورت الكتابة إلى حد ما في هذه المخطوطة الأخيرة: فلقد تحول الحرف البوصي إلى شبيه البوصي (Poluustav)، وأصبحت الحروف أقل انتظامًا بشكل ملحوظ (من قبيل Б, H, K, B على سبيل المثال).

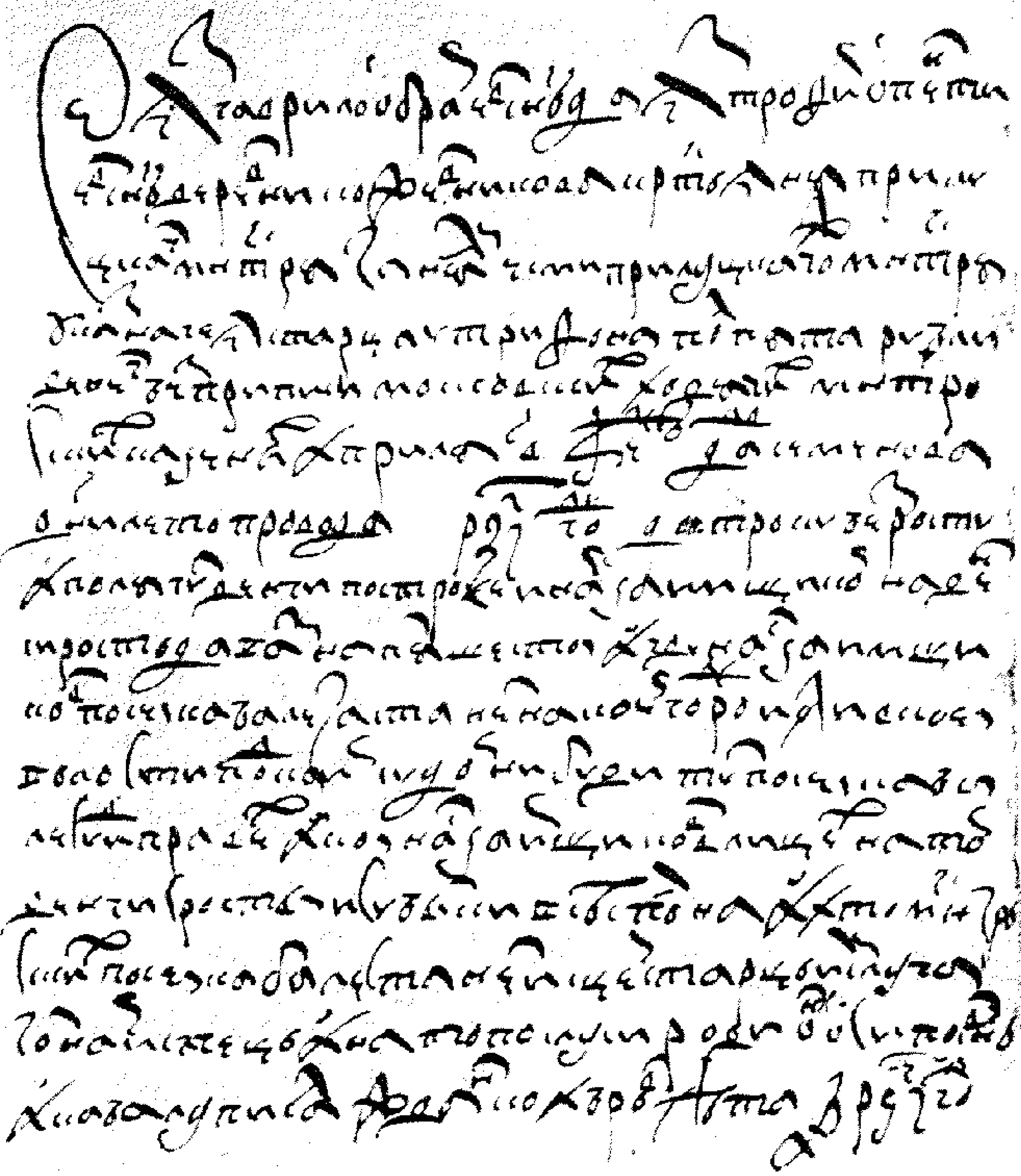
أما الحروف التي تعلوها علامات فوقية، وهي في أغلبها حروف ساكنة، فقد زاد عددها ولكنها فقدت العلامات الدالة على نطقها بطريقة مغايرة والتي كانت توضع أعلاها.

هذا ولقد تعرضت أبجدية سيريل نفسها لبعض التعديلات، وكان ذلك نتيجة لتطورات حلت باللغة نفسها، لعل أهمها اختفاء الحرفين المتحركين الصغيرين ĭ و ŭ في مواطن ضعف النطق وإحلال حرفي o و e في مواطن القوة في النطق، وإن كان هذا التحول لم يؤت الثمار المرجوة منه من الناحية الصوتية للألفاظ. أما حرف *b*، وهو حرف لين فقد أبقى عليه للإشارة إلى ضرورة تخفيف نطق الحرف الساكن الذي يسبقه، في حين أن حرف *ъ* الثقيل قد استخدم للإشارة إلى نهاية إحدى الكلمات أو المقاطع المنغلقة. ويفسر لنا وصول عدد من كهنة البلقان الفارين من وجه الزحف العثماني العديد من التعديلات التي أدخلت على اللغات السلافية الجنوبية، ومن ذلك إحلال حرف *bl* بدلًا من حرف *ъl*. ومع ذلك فإن هذه التعديلات الطفيفة لم تؤثر كثيرًا على أبجدية سيريل القديمة.

وتظل الأمور قائمة على ما هي عليه لأن الوثائق المخطوطة باليد ازدادت انتشارًا؛ ليس لأن شعب البلقان صاروا تحت الحكم العثماني فحسب وإنما لأن الجماعات التي عرفت باسم "المؤمنين القدامى" في روسيا ظلوا رافضين للكتب المطبوعة التي كانت تصدرها الكنيسة الروسية الحكومية أو الأرثوذكسية.

هذا وقد تم العثور على المئات من النصوص المخطوطة على لحاء شجر البتولا تتعلق بأمور محلية الطابع، وهي في أغلبها في شكل قصاصات (شكل 5)، تم العثور عليها مدفونة تحت الأرض في نوفوجورد وفي مدن أخرى في روسيا، وروسيا البيضاء، وأوكرانيا. وهي بشكل عام مذكرات مختصرة، كان الناس يلقون بها بعد أن يطلعوا على محتواها، وهي لا تصلح لتكوين أرشيف خاص بها. على أن الأماكن التي عثر فيها عليها تمكننا من ربطها برقعة حضرية بعينها كانت في أغلب الظن تابعة لواحدة من الضياع التي كان يملكها شخص لا يمكن تحديد هويته. غير أن مضمون هذه القصاصات يستشف منه وظيفة المرسل وطبيعة الرسالة حول إدارة أمور هذه الضيعة. ويلاحظ عن تلك الحقبة التاريخية أن مساحات شاسعة من الأراضي الزراعية كانت في حوزة الأوليجاركية الحاكمة آنذاك في نوفوجورد. ويلاحظ أيضًا أن اللغة المستخدمة في هذه المذكرات ليست سلافية خالصة، كما أنها ليست ذات طابع قانوني في صياغتها، وعلى هذا فهي تمدنا بإشارات مهمة عن اللغة التي كان يتكلم بها أهالي نوفوجورد في العصور الوسطى.

أما الخط المستخدم في هذه الوثائق فقد أملته طبيعة المادة التي كان الكاتب يكتب عليها، فقد كان نحت الحروف على شرائح من الخشب يخرج هذه الحروف في شكل شبيه بالشكل البوصي الزاوي بدرجة أكبر من المعتاد. ويعتقد أيضًا أن استخدام شرائح الخشب كمادة للكتابة عليها، نظرًا لتأخر هذه الشعوب في التعرف على الورق، قد كان سببًا في تأخر تطور الحروف الجارية المتصلة بين الشعوب السلافية الشرقية.



شكل (6) سجل عن ديون فلاحي قرية كوزفنكوفو لأمين خزانة "دير المخلص" في بلدة بريلوكي بالقرب من مدينة فولوجدة - ورقة رقم P.M Strove Collection, 1608 no.XVII.19، متحف تاريخ روسيا، الأكاديمية العلمية، سان بطرسبورج



شكل (7) إيفان فيدوروف: "كتاب تعليم مبادئ القراءة": LVIV L، (أوكرانيا) 1574.

ولم تعرف هذه الشعوب الورق إلا في القرن الرابع عشر، ومع ذلك ظل الناس يستخدمون الرق ولحاء شجر البتولا في الكتابة، ولكن في نهاية المطاف كانت الغلبة للورق بطبيعة الحال، وبهذا تطورت حروف الكتابة إلى الحروف الجارية المتصلة. وبدءًا من القرن السادس عشر صارت الحروف الجارية هي السائدة في كتابة الرسائل الدبلوماسية والمواثيق والعديد من سجلات السلطات المدنية في موسكو (شكل 6). وتبدو الحروف بعد أن استقرت على الشكل شبه-البوصي وقد تهرأت، كما أن الحروف الفوقية قد ازدادت عددًا. ومع كل هذه التطورات ظل الخط بحروف سيريل، كما استخدمه السلاف الشرقيون منذ القرن الحادي عشر، راسخًا لم تطرأ عليه تغيرات تذكر.

هذا ولم تدخل الطباعة إلا في وقت متأخر نسبيًا بين الشعوب السلافية الشرقية، وأول كتب تمت طباعتها بحروف سيريل ظهرت في لتوانيا في القرن السادس عشر. ومن رواد الطباعة هناك كان ايفان فيدوروف الذي نجح في عام 1564 م في نشر سلسلة من الرسائل في كتاب واحد في موسكو، وإن كان الرجل قد اضطر بعد ذلك إلى الهرب إلى مدينة لفوف (Lvov) في القسم الأوكراني من بولندة، حيث قام بنشر كتاب عن تعليم مبادئ القراءة (شكل 7).

ОТ АВТОРОВ

Предлагаемая вниманию читателей книга представляет собой описание грамматического строя русского литературного языка середины XX в. Пятнадцатилетие, отделяющее эту книгу от академической «Грамматики русского языка» (1952—1954), ознаменовалось появлением как у нас, так и за рубежом большого количества работ, посвященных общим вопросам грамматической теории и описанию отдельных сторон грамматического строя русского и других славянских языков. За это время были пересмотрены многие освященные традицией решения, накоплены новые материалы. Все это сделало актуальной задачу такого описания русской грамматической системы, которое бы отразило развитие теоретических поисков и собственно исследовательской работы за истекшие годы. Кроме того, необходимо было удовлетворить давно назревшую потребность в относительно компактном описании грамматического строя русского языка в его современном состоянии.

По своим задачам, характеру описания материала и по самому этому материалу «Грамматика современного русского литературного языка» отличается от предшествующих описаний.

Известно, что уже для «Грамматики» 1952—1954 гг. те требования жанра, которые традиционно предъявляются к академической грамматике — общедоступность изложения, отсутствие гипотетических решений, непререкаемость рекомендаций, опирающихся на классические образцы литературной речи, строгая и исчерпывающая кодификация норм,— остались в значительной степени идеальными. Однако известно также, что составители и редакторы этой книги в своей работе руководствовались именно этими задачами и требованиями: по своему замыслу «Грамматика» 1952—1954 гг. была описательной и строго нормативной. Задачей возможно полной грамматической характеристики русского литературного языка как языка национального в ней определилось широкое понимание границ современного языка — от Пушкина до наших дней; частые исторические справки, иллюстрации из языка писателей допушкинской поры еще более расширили эти границы, отодвинув их к концу XVIII — началу XIX в.; из сокровищницы языка классиков черпались образцы, предназначенные иллюстрировать современные нормы и современное употребление.

«Грамматика современного русского литературного языка» ставит перед собой другие цели. Эта книга не может служить всеобъемлющим справочником. Она прежде всего отражает поиски «модели описания». Ее цель не в том, чтобы дать исчерпывающий свод действующих грамматических правил (хотя во многих главах читатели смогут заметить стремление к полноте описания), а в том, чтобы показать языковые явления в системе, последовательно разделяя аспекты формы и ее функции (назначения, употребления). Авторы стремились к разграничению разных ступеней грамматической абстракции, т. е. к рассмотрению грамматических явлений с точки зрения лежащих в их основе абстрактных схем (образцов), их принадлежащих языку регулярных реализаций (манифестаций) и их употреблений; при этом в самом описании функциональный аспект подчинен аспекту формальному.

شكل (8) الكتابة الحديثة بحروف سيريل: الصفحة الثالثة من مقدمة " كتاب الأجرومية الروسية" موسكو 1970.

ويورد هذا الكتاب حروف سيريل في شكلها البوصي، مثلما كانت الحال مع الحروف في بلدان الغرب الأوروبي وهي حروف قوطية منضدة للطباعة. وهذه الحروف السيريلية هي التي استخدمت في أواخر القرن السابع عشر لتنضيد الطباعة السلافية، وهي في المقام الأول لطباعة الكتب ذات الطابع الديني وأيضًا لاختصار أسماء القديسين. وحتى في أيامنا هذه تظل هذه الحروف نفسها مستخدمة في طباعة كتب القداسات الكنسية التي تصدرها الكنائس الأرثوذكسية السلافية التي تتبع الطقوس الكنسية البيزنطية القديمة.

— 136 —

Па он брже ситну књигу пише,
Те је шаље Анђелијћу Вуку:
„Богом брате, Анђелијћу Вуче!
„Немој мени ђеце поморити,
„Поморити и глади и жеђу;
„Пустићу ти брата Милутина."
Ал' Вук бану књигу отписује:
„Господине, бане Задранине!
„Не ћу теби ђеце поморити:
„Нема њима од злата бешике,
„Него им је древена бешика,
„Два комада јелова древета;
„Нема њима меда ни шећера,
„Нит' им има ране материне,
„Но им има сироба овсенога
„И дебела меса овнујскога;
„Ал' ти ђецу ја послати не ћу,
„Док ми не даш брата Милутина,
„И узањга три товара блага;
„Јер су скупља два банова сина
„Од једнога сужња из тавнице."
Када бану ситна књига дође,
Те он виђе, што му књига каже,
Од ина се њему не могаше,
Већ он пусти сужња Милутина,
И даде му три товара блага,
Те поврати до два своја сина.

— 137 —

24.

Опет Вук Анђелијћ и бан Задранин.

Вино пије бане Задранине
Усред Задра на бијелој кули,
С баном пије тридесет Задрана:
Кад се бане накитио вина,
'Вако оде њима бесједити:
„Чујете л' ме, тридесет ђеце лудо!
„Оћу једну чету покупити,
„Добру чету три стотин' Задрана,
„Шњоме ћу се, ђецо, подигнути,
„Спустићу се низ приморје равно
„До бијела села Челебијћа,
„А до куле Вука Анђелијћа,
„Бјелу ћу му кулу поарати,
„Вјерну ћу му љубу заробити,
„Погубићу Мића Анђелијћа,
„Мила брата Анђелијћа Вука;
„Пак ћу отле чету поврнути
„У Удбињу у Турску крајину,
„Не би л' кака роба заробио."
Што је бане пијан говорио,
То тријезан бане учинио:
Он подвикну на граду тобџије,
Опалише дванаест топова,
Бане просу рушпе по калдрми.

شكل (9) صفحتان من الكتابة الصربية الحديثة بحروف سيريل: Vulk Karadzic, Narodne stpske pjesme, Vol.IV (PEC,1833), PP.136-137

وفي العصر الحديث تعرضت أبجدية سيريل المستخدمة في روسيا إلى تعديلين مهمين: الأول وقد وقع سنة 1710 م بمبادرة من القيصر بطرس الأكبر الذي أمر بإحلال ألفبائية مدنية علمانية الطابع بدلاً من الحروف السيريلية القديمة، وعليه فقد تم تحديث الحروف لتقارب شكل الحروف اللاتينية. وعليه فقد تم إسقاط بعض الحروف المقتبسة من اليونانية التي لم تكن اللغة السلافية تحتاج إليها في النطق، وهذه الحروف هي (ξ,ψ,ω). ومن ناحية أخرى أدخلت علامات تقصير فوق الحروف غير الممدودة مثل حرف "i" (И =/i/) لتقوم بدور الحرف /j/ في نهاية المقطع. أما حرف Э فقد أدخل أيضًا لإزالة حرف /e/ أو /je/ من الكلمات الأجنبية الدخيلة لتميزه عن حرف E عند سيريل. هذا كما أدخل تعديل آخر على الأبجدية سنة 1918م، بناء على توصيات من علماء اللغة من أمثال الأستاذ أ.أ ساخماتوف. وعليه فقد تم إسقاط عدد آخر من الحروف مثل Ѣ ,θ,ѵ, І مع ملاحظة أن الحرفين الأخيرين من هذه المجموعة متطابقان في النطق مع حرفي И وE. أما علامة التشديد Ъ (تفيوربيرناك) فقد أبطل إضافاتها في نهاية الكلمات. ويبين شكل(8) الصورة الأخيرة للأبجدية الروسية. هذا وقد تم إصلاح مماثل في الأبجدية البلغارية سنة 1945 م. وأمام هذه التطورات المتلاحقة قام أهل مقدونيا بدورهم بتحديث حروفهم حتى صارت تقوم على قواعد ثابتة بمذاق مقدوني له خصوصيته. ومن الناحية العملية، يمكن القول أن كل لغة سلافوتية تستخدم صورة مختلفة من أبجدية سيريل، وذلك تمشيًا مع خصوصيات كل شعب في صوتياته، إلى جانب الأبجدية المتوارثة عن الأسلاف في العصور الوسطى ثم ما أدخله اللغويون من إصلاحات وتطوير في القرنين التاسع عشر والعشرين.

أما أبجدية أهل الصرب فإنها تختلف عن سائر الكتابات المستخدمة عند بقية الشعوب السلافية قاطبة، ويرجع ذلك إلى أنه بعد أربعة قرون من السيادة العثمانية على بلاد البلقان، عندما كانت أعداد الكتب المطبوعة بحروف سيريل هزيلة للغاية، قام عالم اللغويات والأجناس فوك كراديفنش (1787 - 1864 م) (شكل 9) بوضع تصنيف حديث للغة العربية. وكما حدث في روسيا، تم تطوير أو تحديث لأبجدية سيريل فأسقطت الحروف التي لم تعد تستخدم في لغة التخاطب المتطورة. ومن جانب آخر احتفظ بحرف ћ (في الكرواتية = ć) في ألفبائية سيريل /č/، أما حرف Ч فقد أبقى عليه ومعه حرفا Џ و ђ ليصبحا dž وdž تباعًا. ومن المدخلات الجديدة على هذه الأبجدية أيضًا كان الحرف الألماني J الذي ضاعف من الحروف المركبة أو المضمومة (مثل ضم حرف I مع حرف متحرك آخر) كما هي الحال في الحرف الروسي Ю.

وبخلاف أغلب اللغات السلافية، فإن الأبجدية الصربية ليست فقط رموزًا صوتية صورية وإنما هي أيضًا ذات دلالات صوتية : فالحرف الساكن يمكن إخراجه بعدة طرق وذلك وفق موقعه في الكلمة، إن سابقا لحرف متحرك أو لحرف ساكن. ومن أمثلة ذلك نجد الحروف التالية: **Срб** و **Срба**، في حين أن صيغة النعت أو الصفة لنفس الكلمة تتخذ شكل **српски** لتنطق هكذا (صرب، صربا، صربسكي) في اللغة الكرواتية. وكل رمز صوتي في اللغة الصربية له ما يقابله في الكرواتية؛ وهي لغة سلافية تستخدم الحروف الأبجدية اللاتينية، ويعززها عدد من العلامات الصوتية فوق الحروف أو تحتها.

المراجع

1- *Belorusskij prosvetitel' Francisk Skorina i načalo knigopečatanija v Belorussii i Litve,* Moscou, 1979.

2- CEREPNIN, L. V., *Russkaja paleografija,* Moscou, 1956.

3- DVORNIK, Fr., *Les Légendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance,* Prague, 1993.

4- DVORNIK, Fr., *Byzantine Missions among the Slavs: SS. Constantine-Cyril and Methodius,* New Brunswick-New Jersey, 1970.

5- D˘Z ORD˘Z IĆ, P., *Istorija srpske ćirilice,* Belgrade, 1971.

6- KARSKIJ, E.F., *Slavjanskaja Kirilovskaja paleografija,* Léningrad, 1928.

7- NAHTIGAL, R., *Solvanski jeziki, Ljubljana,* 1952; trad. Russe, Moscou, 1963.

8- NEMIROVSKIJ, E.A., *Načalo knigopečatanija na Ukraine,* Ivan Fedorov, Moscou, 1974.

9- NEMIROVSKIJ, E.A., *Vozniknovenie knigopečatanija v Moskve,* Ivan Federov, Moscou, 1964

10- VAILLANT, *A., textes vieux-slaves,* 1. Textes et glossaire, 2. Traductions et notes, Paris, 1968, 2 vol.

11- VOLDOFF, V., *"Les documents sur écorces de bouleau de Novgorod",* Journal des savants, 1996, p. 193-233, 1981, p. 229-281.

الخـط الرونـي

(التيوتوني القديم)

بقلم فرانسوا - إكزافييه ديلمان

ترجمة إسحاق عبيد

بدايات الخط الروني:

مشبك من مقبرة نسائية في بلدة هملنجوجي، جزيرة سيلاند، الدنمرك:

ظهر نظام الكتابة بالخط الروني على يد الشعوب الجرمانية لأول مرة مع بدايات التاريخ الميلادي. وقد تم العثور على عينات من أقدم هذه الكتابات في الدنمرك، في نقوش على الأسلحة وأدوات أخرى من أدوات الحياة اليومية، التي دفنت مع أجساد الموتى. كما تم العثور على كتابات مماثلة على بعض قطع الحلي في قبور أثرياء القوم. ولعل أبرز مثال من الفصيل الثاني ما تم الكشف عنه في مقبرة في بلدة هملنجوجي [2] على جزيرة سيلاند، سنة 1949 (شكل 1).

أما أشكال حروف الخط الروني فهي مستوحاة من الحروف اللاتينية، وهذا أمر طبيعي للغاية نظرًا للتأثير الكبير للحضارة الرومانية على بلاد إسكنديناوة خاصة في الدنمرك؛ في القرون الأولى للتقويم الميلادي. على أن ترتيب الحروف الجرمانية يختلف كثيرًا عن ترتيب أبجديات حوض البحر المتوسط. وتبدأ حروف الأبجدية الرونية بالعلامات الدالة على الصمت وهي: الفاء، والواو، والثاء، والألفا، والراء، والكاف، وجماع هذه الأحرف أو العلامات تؤلف لفظة "فوثارك" (*futhark*) التي يوصف بها هذا الخط. وأقدم الكتابات الرونية، الذي يرجع إلى الحقبة ما بين نهايات القرن الثاني حتى منتصف القرن الثامن، كانت تستخدم أبجدية من أربعة وعشرين حرفًا فقط.

وكانت الحروف الجرمانية تحفر على ألواح خشبية أو معدنية، ويمكن كتابتها من اليسار إلى اليمين أو العكس أو خطا بعد الآخر على الشاكلتين (أو ما يعرف بالبطرقة). وتتسم النقوش الرونية الباكرة بالقصر: بحيث تقتصر على بضع كلمات قلائل هي في أغلب الأحوال لاسم فرد من الأفراد. وهذا ما نجده على سبيل المثال لا الحصر فيما تم الكشف عنه في مقبرة لسيدة من علياء القوم في بلدة هملنجوجي؛ في مشبك خاص بها. ولسوء الحظ أصيب النقش بالتلف



شكل (1) مشبك حلية من بلدة همانجوجي: المتحف الوطني كوبنهاجن، الدنمرك.

شكل (2) رسم لحجر جومارب مخطوطة لـ Jon Skonvig، ص 17. معهد Det Arnamagnaenske، كوبنهاجن

f u þ a r k g w h n i j p ë R s t b e m l ŋ d o
th ng

شكل (3) الأبجدية القديمة (فوثارك) من 24 حرفًا.

f u þ ą r k h n i a s t b m l R

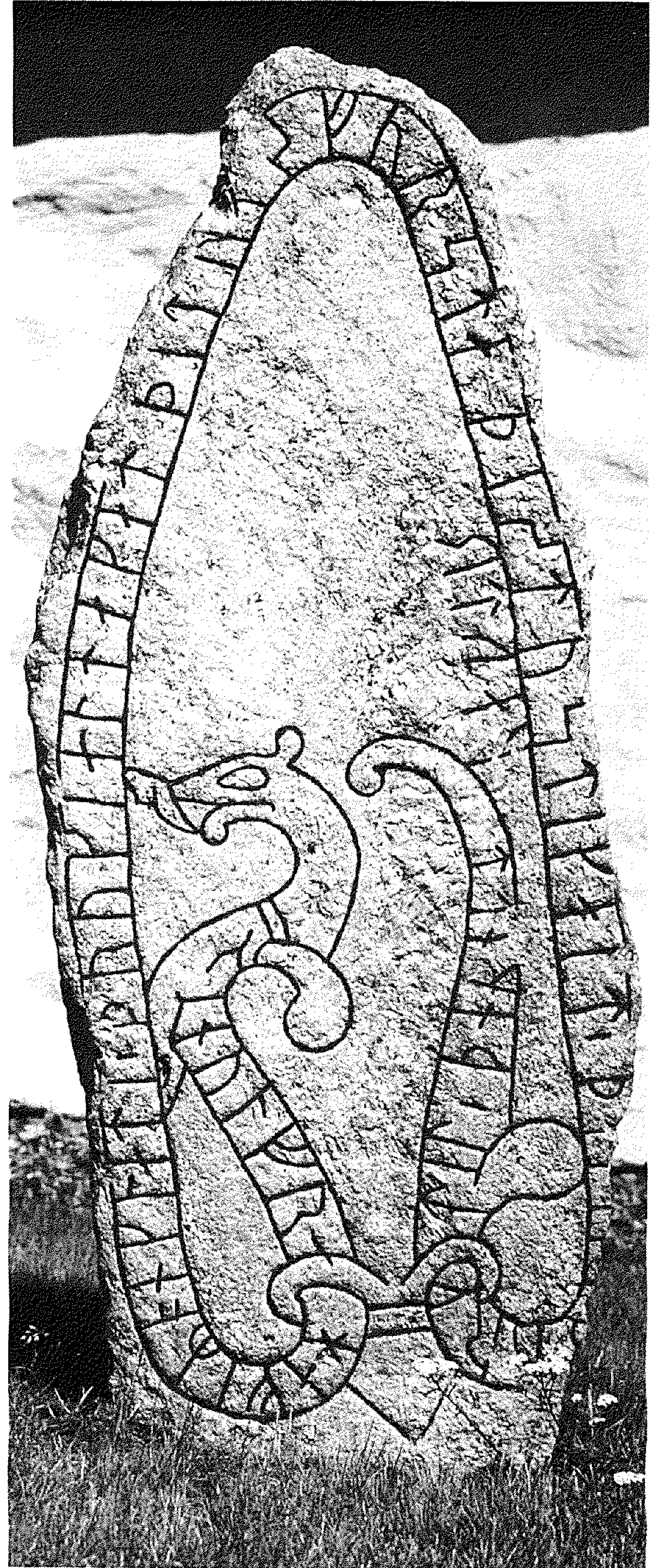
f u þ ą r k h n i a s t b m l R

شكل (4) الأبجدية الأحدث (فوثارك) من 16 حرفًا. الصف العلوي يمثل الحروف الرونية المعتادة، بينما يمثل الصف السفلي الحروف المقصرة.

f u þ o r k h n i a s t b m l y e æ ø g d p z
c

شكل (5) الحروف الرونية زمن العصور الوسطي، أبجدية الحروف الستة عشر مع بعض العلامات الإضافية

"Runes and Runic Inscriptions." Phillip Pulsiano (dir), Medieval Scandinavia, An Encyclopedia (New York / Londres: Garland Publishing, 1993).


شكل (6) حجر يترجارد، ولاية أوبلاند– السويد

بفعل السنين، ورغم ذلك أمكن رصد تتابع الحروف على النحو التالي: (و) ويدوهودار [w]iduhudar. وأغلب الظن أن هذه الحروف مجتمعة تمثل اسمًا لأحد الأشخاص الذكور. وهذه الكلمة تعني "كلب الغابة" (والأرجح أنها إشارة إلى "الذئب" أو "ثعلب الجليد"، التي على ما تبدو كنية لاسم الشخص الذي قام بنقش النص أو كنية لكاتب النقش "سيد الحروف الرونية"، وربما كانت أيضًا كنية للجواهرجي الذي قام بصنع هذا المشبك أو دبوس الزينة، أو ربما كانت كنية للرجل الذي أهدى هذه القطعة من الحلي للسيدة المتوفاة.

- حجر جومارب (في مقاطعة بليكنج بالسويد) :
استخدام الحروف الرونية كرموز تصويرية في العصر الميروفنجي:

لا تختلف الحروف الرونية الجرمانية عن أبجديات وحروف حوض البحر المتوسط فقط من حيث ترتيبها، وإنما أيضًا من حيث أن الأسماء تحمل بين طياتها معنى بعينه. وعليه فإنه على ضوء العديد من مخطوطات العصر الأوربي الوسيط، كان الحرف (þ، الذي ينطق مثل الـ"تاء" المخففة يرمز إلى كلمة "تيرس") þurs (وتعني "العملاق"). وهكذا اتخذت بعض الحروف دلالات بعينها، فالحرف نفسه يعبر أيضًا عن "عمل سحري" شرير، كما أن هذا الاسم في الأشعار النرويجية والأيسلندية كان مرتبطا "بالمؤذيات من صنف النساء".

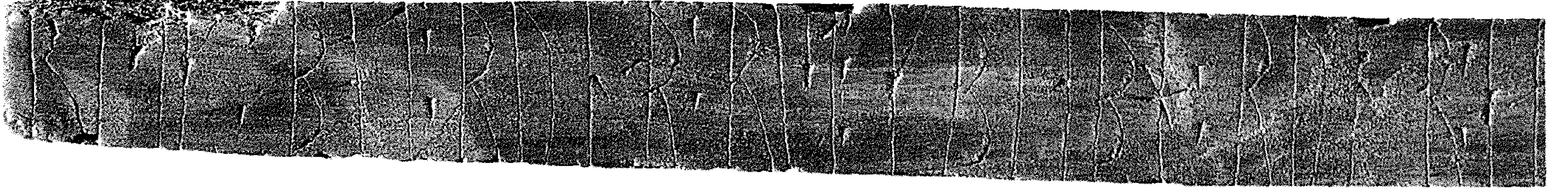
وعلى هذا، في حين كانت الحروف الرونية تستخدم في كتابة الرسائل من كل صنف، سواء العلمانية منها أو الدينية (مثلما هي الحال في بعض الرموز ذات الدلالات الصوتية)، إلا أنها كانت تستخدم أحيانًا من منطلق ما تملكه هذه الحروف بالذات من قوة سحرية من واقع كونها من الحروف الدالة على خواص معينة لبعض الأسماء. وذلك أن الأسماء التي تشير إليها هذه الحروف (لاحظ أن الكلمة النوردية "رون" (rùn) مشتقة من الكلمة الجرمانية القديمة*(rūnō) التي تعني في الأصل "السر أو الخفي". كانت عند الاسكندينافيين القدامى أسماء يتمتع أصحابها بصفات قريبة من صفات الأرباب أنفسهم. ويتضح هذا البعد من نقشين سويديين يرجعان إلى القرن السابع والقرن التاسع تباعًا، وأيضًا من واقع بيتين من قصيدة إسكندينافية مبكرة بعنوان "هافامال" (*Hávamál*) وصلت إلينا من خلال مخطوطة أيسلندية من القرن الثالث عشر.

كما أن النقش الذي وجد على حجر" جومارب" (شكل 2) في منطقة بليكنج، وهي الولاية التي تمتد على طول الشاطئ الجنوبي من السويد الحالية ، يقدم لنا مثالاً رائعًا لاستخدام الحروف الرونية في الكتابة التصويرية. ويقول هذا النص الذي يرجع إلى حوالي سنة 600 م ما يلي:

" هاثوولافا – ساتي – ستابا – تريا ففف"

hA þuwolafa sAte stAbA þria f f f

ولو أننا افترضنا أن هذا النص مكتمل، وأن الكلمة الأولى منه هي المبتدأ، فإن المعنى يصبح كالآتي: "هادوولف قد خط ثلاث علامات



شكل (7) عصا بنقوش رونية تم الكشف عنها في بلدة بيرجن، النرويج.

بحرف *الفاء* (f)". أما إذا نظرنا إلى النص نفسه علي أنه غير مكتمل وأن اسم الشخص ليس مبتدأ أو فاعلاً وإنما مفعولاً به، فإن المعنى يصبح كالآتي: "التخليد ذكرى" هادوولف، قام (فلان) بوضع العلامات الثلاث لحرف الفاء (fff). إن حفر حرف الفاء مرات ثلاث يمكن شرحه في هذا السياق على أنه بقصد تأكيد فعل هذا الحرف أو الرمز (يرمز إلى كلمة (fehu)* أي "الثروة" في النوردية العتيقة)، وبهذا يمكن تفسير هذا النقش على أنه تعويذة سحرية أو رقية دينية.

نقش جنائزي في ذكرى أحد أبناء الفايكنج الذي مات بعيدًا عن الوطن: حجر يترجارد، ولاية أويلاند بالسويد:

أدخلت تعديلات مهمة على الكتابة الإسكندينافية الرونية الباكرة بناء على التطورات الصوتية التي تأثرت بها اللغة النوردية العتيقة، وذلك في القرنين السابع والثامن. فلقد اختفت الحروف التيوتونية من البلدان الناطقة بالجرمانية في القرن السابع، كما اختفت من انجلترا في القرن التاسع، وذلك بسبب تحول سكان هذه البلدة إلى المسيحية. وقد حلت أبجدية من ستة عشرة حرفًا بدلاً من أبجدية الأربعة وعشرين حرفًا السابقة (شكل 4). وقد تم استخدام الأبجدية الجديدة في حفر الكثير من النقوش في كل من الدنمرك والنرويج (بما في ذلك المستعمرات النرويجية في شمال المحيط الأطلنطي)، ثم في السويد. وفي السويد بشكل خاص جرت العادة على إقامة نصب القبور بالكتابة الرونية لتخليد ذكرى الراحلين، وصار هذا تقليدًا شعبيًا. كما تشهد على ذلك ما يربو على ثلاثة آلاف من هذه النصب في مختلف الولايات السويدية. وهنالك كم هائل من هذه النصب في منطقة بحيرة "مالارين"، وفي ولاية أويلاند، حول معبد سابق لعصر المسيحية في بلدة أوبسالا القديمة.

كانت هذه النصب من الجرانيت أو الصخر الصواني، تزين في أغلب الأحوال بحية تلتف حول أطرافها، وفي حين يشكل جسمها شريطًا يحف بالنقش، وهذا ما نشاهده على حجر يترجارد، الذي يبلغ ارتفاعه 68 بوصة وعرضه 22 بوصة (شكل 6).

ويعتقد أن نقش يترجارد هذا قد حفر في الربع الثاني من القرن الحادي عشر، ويقرأ من اليسار إلى اليمين (أما الجزء الأخير من النقش فهو محفور عند ذيل *الحية*). وهذا *النصب* يخلد ذكرى أحد أبطال الفايكنج السويديين واسمه "أولف" ULF، الذي عاش في أوائل القرن الحادي عشر، شارك في حملات عسكرية على انجلترا، تحت قيادة الزعيم الشهير "ثوركل الطويل" الذي أصبح فيما بعد سيدًا على إمبراطورية أنجلو-اسكنديناقية شاسعة، وهو الملك كانوت العظيم، الذي يهل اسمه (Knutr) من أعلى جسم حية أو الأفعى.

عصا بيرجن وتروندهايم (النرويج) المنقوشة بحروف رونية، علامات الملكية والحيازة، والمعاملات التجارية والمعتقدات السحرية والفكرية:

لما كانت الكتابة بالأحرف الرونية تمثل لأهل اسكندناوة جزءًا مهمًا من تراث أسلافهم، فإن القوم لم يستبدلوها كلها بالحروف اللاتينية، حتى بعد أن اعتنق الأهالي الديانة المسيحية. فلقد ظل استخدام الحروف الرونية لعدة قرون من اعتناقهم المسيحية في العديد من الدوائر الاجتماعية، كما كشفت عن ذلك حفريات الأثريين في القرن العشرين في كل من بيرجن وتروندهايم في النرويج. وهذه المكتشفات عبارة عن عصى خشبية عثر عليها في الأحياء القديمة لهاتين المدينتين. فلقد عثر في بيرجن على قرابة ستمائة من هذه العصي، والمائة في وتروندهايم. وهي منقوشة بنقوش مختلفة الأطوال بكلمات قليلة وبعض العبارات الطويلة.

ويبدو أن بعض هذه العصي كانت تستخدم كعلامات تجارية لأنها تحتوي على كلمات من ضمائر الملكية وأسماء الأعلام للإعلان عن تجارة أو سلعة بعينها يتم الإعلان عنها وعن صاحبها. وبعض هذه العصي تلقي الكثير من الضوء على الأحوال الاقتصادية لمملكة النرويج، إلى بعض الجوانب الأدبية والمعتقدات السحرية والدينية أيضًا.

وبعض هذه العصي تحتوي على نتف منقوشة باللاتينية، من قبيل مقولة الشاعر الروماني فرجيل "الحب هو المنتصر في نهاية المطاف، ونحن أبدًا نسعى إلى الحب (*Omnia Vincit Amor, et nos Cedamus Amori*) والبعض الآخر منها يسوق أبياتًا من الشعر البطولي الاسكندناڤي القديم، كما هو واضح على بعض العصي التي ترجع إلى القرن الرابع عشر، كما تبين اللوحة في شكل (7).

ويبدأ هذا النقش بعبارة متطابقة مع فقرة من الملاحم القديمة، وهي كالآتي: "وها أنذا أحفر حروف الرون التي تجلب الصحة والعافية، ثم أعود فأنقش الحروف التي تهبنا السلامة" (رستك بوت: رونار: رست: اكبيابه: رونار) (ristek: bot: runar: rist: ekbiabh: runar)، وينتهي النقش بصب اللعنة على العدو، في لغة تتطابق مع لغة الملاحم الأسطورية لأهل اسكنديناوة.

ملاحظات

عرف هذا الحجر منذ القرن السابع عشر. (وقد قام بنسخ هذا النقش الفنان جون سكولفج حوالي سنة 1627، تلبية لطلب العالم الدنمركي أولي ورم. وقد تم نقل هذا الحجر إلى كوبنهاجن سنة 1652.

1. Connue depuis le début du XVII[e] siècle (son inscription fut relevée par le dessinateur Jon Skonvig vers 1627 à la demande du savant danois Ole Worm), cette pierre fut transportée en 1652 a Copenhague, où elle disparut dans l'incendie qui, en 1728, ravagea la capitale du royaume de Danemark. Pour l'établissement du texte cité ici, renvoyons aux travaux mentionnes à la n. 63, p. 71-72, de notre article cité en bibliographie ("Les runes dans la littérature norroise", dans Proxima Thulé. II, 1996)

المراجع

1. DILLMANN, François-Xavier, "Les runes dans la littérature norroise. A propos d'une découverte archéologique en Islande", *Proxima Thulé,* II, 1996, p. 51-89.

2. DÜWEL, Klaus, Runenkunde, 3[e] édition entièrement retravaillée, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler (Sammlung Metzler-Realienbücher für Germanisten, LXXII), 2001, XII + 270 p., ill., pl. hors texte.

3. ELLIOTT, Ralph W.V., Runes, *an Introduction,* Manchester, 1959, XVI +124 p., ill., hors texte. {Plusieurs réimpressions}

4. HAGLAND, Jan Ragnar, "Les découvertes d'inscriptions runiques de Bergen et Trondheim. Marques de propriété, relations commerciales et croyances magico-religieuses", *Proxima Thulé,* I, 1994, p., 123-134.

5. JANSSON, Sven B.F., *Runes of Sweden.* Trad. Peter Foote, Stockholm, Gidlunds, 1987, 187 p., ill., cartes. { réimpressions: 1997}

6. KNIRK, JAMES E., STOKLUND, Marie, SVÄRDSTRÖM, Elisabeth, *"Runes and Runic Inscriptions",* dans Philipp Pulsiano (dir.), *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia,* New York-Londres, Garland Publishing, 1993, p. 545-555.

7. KRAUSE, Wolfgang, Runen, Berlin, Walter de Gruyter (Sammlung Göschen, 1244-1244 a), 1970, 138 p., ill, pl. {réimpressions : 1993}

8. MOLTKE, Erik, *Runes and Their Origin. Denmark and Elsewhere.* Trad. Peter G. Foote, Copenhague, The National Museum of Denmark, 1985, 556 p., ill.

9. MUSSET, Lucien, *Introduction a la runologie.* En partie d'après les notes de Fernand MOSSE, Paris, Aubier-Montaigne (Bibliothèque de philologie germanique, XX), 1965, 468., ill., cartes, 20 pl. hors texte. {réimpressions augmentée d'une liste d'*errata*, d'un *"supplément bibliographique sommaire"* et de la mention de quelques inscriptions nouvelles: *ibid.*, 1976, 470 p., ill., cartes 20 pl. hors texte.}

10. PAGE, R.I., An Introduction to English Runes. 2e edition, Woodbridge, The Boydell Press, XIV + 249 p., ill., cartes.

11. STOKLUND, Marie, "Les découvertes d'inscriptions runiques de Nydam", *Proxima Thulé*, III, 1998, p. 79-98.

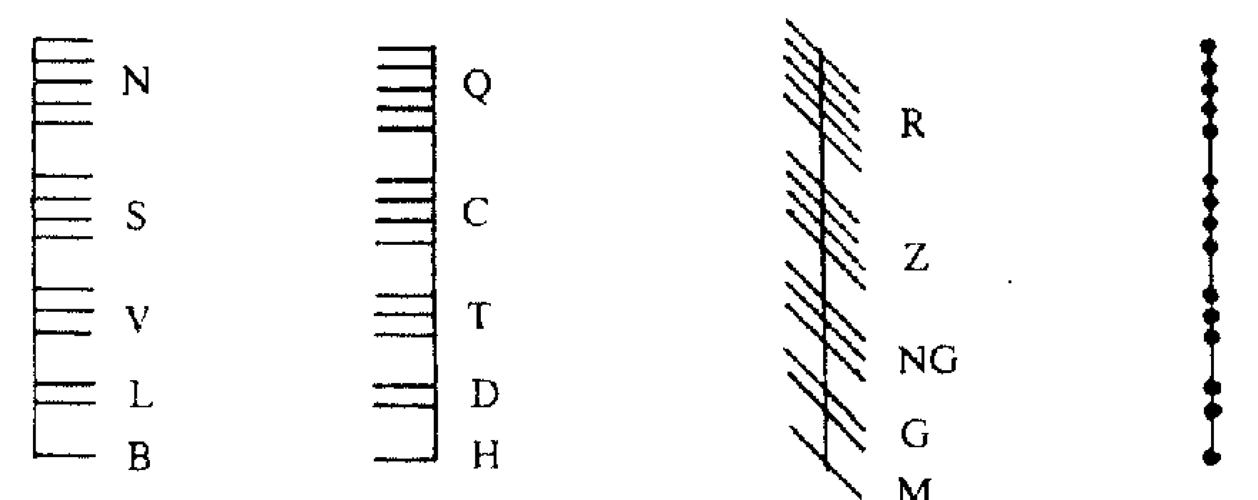
الخط الأوجامي

بقلم بيير-إيف لامبرت

ترجمة قاسم عبده قاسم

النقوش الأوجامية (Ogamiques) على الحجر هي أولى الوثائق في اللغة الأيرلندية ويرجع تاريخ أغلبها إلى الفترة ما بين القرنين الخامس والثامن الميلاديين.

ويبدو من النظرة الأولى أن الخط قائم على أساس أبجدية رقمية. إذ إن كل حرف مكتوب باستخدام عدد معين من الحزّات (من واحد لخمسة) يتم نحتها على صخرة ما، بطول محور مركزي تشكله الحافة الرأسية أو الأفقية للصخرة (شكل 3). وقد يأخذ الحز شكلاً من أربعة أشكال: خط عمودي إلى يمين المحور (أو تحته)؛ أو خط عمودي إلى يسار المحور (أو فوقه)؛ أو خط مائل عبر المحور؛ أو قطع أقصر على حافة الحجر. وفي بعض الأحيان كان الشكل الرابع يستبدل



شكل (1) قوائم بالأبجدية الأوجامية تظهر الترتيب الرأسي (الخاص بالنقوش)الترتيب الأفقي (الخاص بالمخطوطات).

بخط رأسي. والأنماط المختلفة للحزّات، تتكرر ما بين مرة واحدة وخمس مرات، بحيث تجعل من الممكن نسخ عشرين حرفًا. وكانت الأصوات تصنف، اعتمادًا على نمط الحزة المرتبطة بكل صوت في أربع عائلات أو aicme (جدول 1).

وثمة كتاب نحو أيرلندي يعرف باسم Le MAnuel des Savants "دليل الدارسين" يقدم أسماء مختلف الحروف في اللغة الأوجامية. والأسماء نفسها أسماء أشجار (بطريقة تشبه الأبجدية الجرمانية القديمة). وأسماء الحروف الأول والثاني والخامس في السلسلة الأولى تعرف في الأبجدية الأوجامية بأسماء beithe-luis-nin (شجر القضبان- شجرة الغبيرا – شجرة الدردار).

وتتضمن أسماء الحروف بعض الكلمات العتيقة مثل كلمة Ceirt لحرف Q، وهو نفسه حرف عتيق لأن الصوت الشفوي/ الحلقي k^w تم تبسيطه إلى k حتى قبل كتابة أقدم المخطوطات باللغة الأيرلندية القديمة في القرن السابع الميلادي. وكلمة MAQQI ومعناها "ابن فلان" التي ترد كثيرًا في النقوش الجنائزية الأوجامية تتصل بالكلمة الأيرلندية القديمة maic/mak'k' مع تشديد الحرف الحلقي K . هذا المثال يوضح أنه في اللغة التي كتبت بها النقوش الأوجامية، كان ما يزال هناك تمييز بين الحرف الحلقي الساكن k والحرف الشفوي-الحلقي k^w، وأن الكلمات الأيرلندية كانت ما تزال تحتفظ بمقاطعها النهائية.

وهناك أربعمائة نقش أوجامي تقريبًا معروفة، وجد منها ما يقرب من خمسين نقشًا في بريطانيا العظمى. وبين الثلاثمائة وخمسين نقشًا التي وجدت في أيرلندا، كانت الغالبية العظمى من الجنوب الغربي، ولاسيما من كاونتي كيري (شكل 3). ومن بين تلك النقوش الموجودة في بريطانيا العظمى، هناك نقوش كثيرة تحمل لغتين، وتحتوي على نقش أيرلندي بالخط الأوجامي ونقش لاتيني بالحروف اللاتينية. وقد تم العثور على هذه النقوش مزدوجة اللغة في جنوبي ويلز، وكورنوول وديفون وترجع تواريخها إلى أواخر القرن الخامس والقرن السادس بعد الميلاد. وثمة نقوش أوجامية قليلة تم العثور عليها في شرق اسكتلندا لم يمكن حل شفرتها وربما تكون مكتوبة بالخط البكتي Picte. والنقوش على الأحجار عادة ما تكون نصبًا تذكارية؛ وهي محددة في كلمات قليلة بحكم الضرورة، وفيها يكتب اسم المتوفى بطريقة المضاف والمضاف إليه "(حجر) فلان ابن فلان".

وبالإضافة إلى هذه النقوش المحفورة، كان الخط الأوجامي يستخدم أيضًا على المجوهرات وغيرها من الأشياء، مثل قارورة فضية عثر عليها في باليسبلان، وحوض برونزي مثلث من كيلجولبين الشرقية، وكشتبان من العظام وقطعة من نول خشبي عثر عليها في ليتلتون بوج، ليج. وغالبًا ما يظهر الخط الأوجامي على هوامش المخطوطات منذ القرن التاسع فصاعدًا. ولابد أن الكتبة الأيرلنديين



شكل (2) Ms Saint-Gall 904, p. 204،الهامش العلوي: LATHEIRT وتعني "الشكر" أو "السكير". دير القديس جالين أمين المكتبة (Herre j. Duft) القديس جالين، سويسرا

كانوا يمضون الوقت في كتابة أسمائهم، أو التاريخ، أو بإبداء ملاحظات خبيثة بالخط الأوجامي. ولابد أنهم كانوا يكتبون الخط الأوجامي على شكل الشرطات على أي من جانبي خط مستقيم تمثله حافة الحجر(شكل 2).

وكتاب النحو الأيرلندي سالف الذكر يتضمن قائمة أوجامية تخيلية، وتنويعات مركبة على النظام الذي وصفناه فيما سبق ويجب إما البحث عن أسماء الحروف في مناطق خارج علم النبات (وبهذا يحصل المرء على "أوجامية من الأحجار" أو "أوجامية من الخنازير" والخ) أو ينبغي تغيير شكل الحرف بإضافة شيء إليه، مثلاً باستخدام محورين أو ثلاثة محاور أو أربعة محاور لكي توضع عليها العلامات.

وربما اخترع الكتبة العلامات الخمس الإضافية (*forfeda*) التي تظهر فقط في الأوجامية المكتوبة يدويًا (باستثناء ثلاثة أمثلة لاحقة زمنيًا من النقوش الحجرية) إذ كانت الفورفيدا –*forfeda* تستخدم لكتابة حروف العلة.

وتطرح الأبجدية الأوجامية عددًا من المشكلات. أولها، أن هناك مشكلات في البنية: فهناك ثلاثة حروف هي H, Z, NG على التوالي تسمي *huath* أي (الزعرور البري)، وStraiph أي (برقوق السياج)، وgetal بمعنى قصب ؟، لم يتم تفسيرها بشكل حاسم. والحقيقة، بما أنه لم يكن يوجد أي من هذه الحروف عادة في بداية الكلمات الأيرلندية، فمن الصعب أن نعرف قيمتها الصوتية؛ وثمة فرض حديث يحدد الحرف getal بصوت شفوي–حلقي قديم، وهو الصوت الذي يلفظ في الحروف الهندوأوروبية g^wh وتم تبسيطه إلى g^w .

ثانيًا، أن الأبجدية تصعب على القراءة: فمن الصعب عزل حرفين متتاليين ينتميان إلى نفس السلسلة. فعلى سبيل المثال يمكن تفسير الحزّات الخمس التي تمثل حرف Q على أنها أربع حزّات (C) بالإضافة إلى حزة واحدة (H). فقد تم حديثًا إعادة قراءة VEQREQ على أنها FECHRECH و*Fiacharch*.

وأخيرًا، فإن أصل الخط الأوجامي ما يزال محل جدل. إذ إن تراث الكتابة يشير إلى أن الحروف الأوجامية كانت مستخدمة باعتبارها تعاويذ سحرية ولطرد الأرواح الشريرة. ولم تكن الأوجامية تستخدم فقط للنقوش على شواهد القبور ولكن لوضع العلامات على مراكز الحدود أو كعلامات تحذيرية. والأسلوب الأصلي يكاد يكون مؤكدًا أنه قام على أساس "الحزّ" أي علامات رقمية على عصا خشبية بقطع عدد من الحزّات فيها. ولكن أحدًا لا يعرف ما هو النموذج الذي كان يستخدم لتقسيم الحروف إلى طبقات. وربما تكون الأبجدية اللاتينية هي الأساس في استنباط هذا الخط، مع توفيقات معينة.

المراجع

CARNEY, James, «The Invention of the Ogom Cipher», *Ériu XXVI*,1975, p.53-65.

MACALISTER (R.A.S.), *Corpus Inscriptionum Insularum Celticarum*, Dublin, 1945,1949 (2vol.).(Les inscriptions ogamiques constituent le volume 1).

MCMANUS, Damian, «Ogam: Archaizing, orthography, and the authenticity of the manuscript key to the alphabet», *Ériu*, *XXXVII*, 1986,P.1-31.

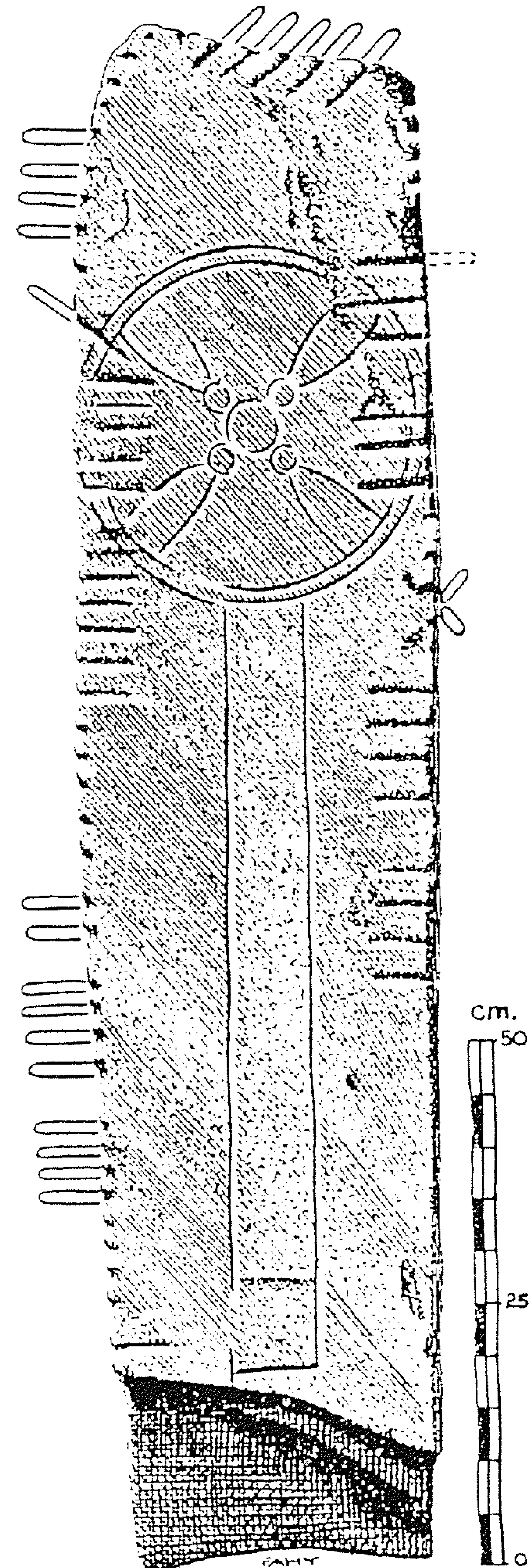
MCMANUS, Damian, *A Guide to Ogam, An Sagart, Maynooth,*1991.

SIMS-WILLIAMS, Patrick, *«The Additional Letters of the Ogam Alphabet», Cambridge Medieval Celtic Studies*, 23, Summer 1992, p.29-75.

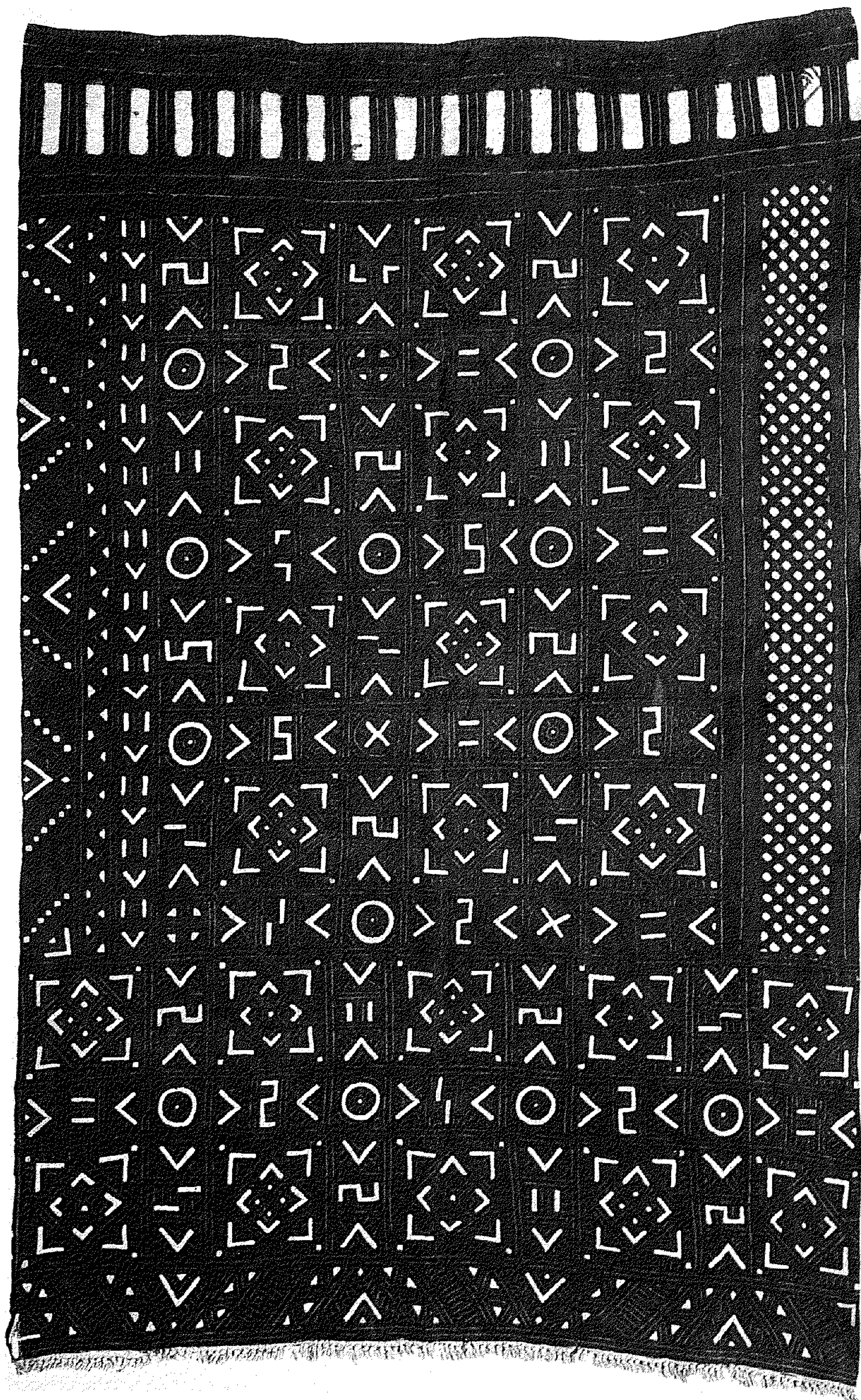
SIMS-WILLIAMS, Patrick, *«Some problems in deciphering the early Irish ogam alphabet», Transactions of the Philological Society*, 91, 1993, p.133-180.

VENDRYES, Joseph, *«L'écriture ogamique et ses origines»*, Études celtiques, IV, 1941-1945, p.82-116.

Un corps constitué par J.Gippert est accessible sur internet (Titus-project, Hambourg).



شكل (3): نقش أوجامي متأخر على شاهد قبر (BECCDINN MACI RITTECC) Church Island



الكتابات في الصحراء الإفريقية

بقلم جون بوليج وبرتران هيرش

ترجمة قاسم عبده قاسم

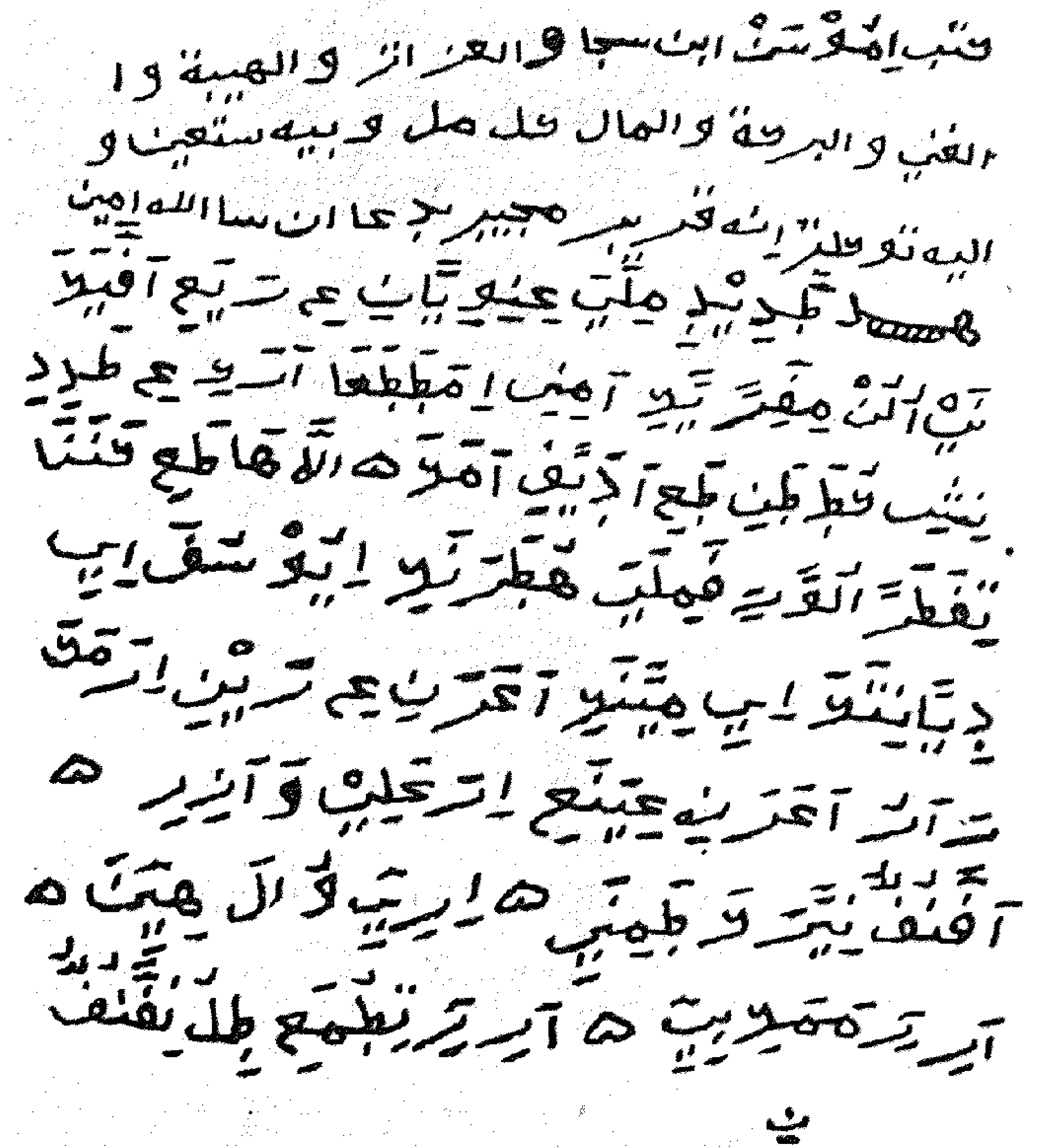
الخطوط المستعارة

جلبت التجارة عبر الصحراء الأفريقية والفتوحات الإسلامية الكتابة واللغة العربية إلى الصحراء وإلى الساحل في الوقت نفسه. ومن الأمور ذات الدلالة في هذا الصدد أن أقدم وثيقة عربية تم اكتشافها في أفريقيا جنوب الصحراء كانت وثيقة تجارية، عبارة عن صك مبادلة كتبه تاجر من أوداغسط سنة 971 م حسبما يقول الجغرافي ابن حوقل. وفي العقود التالية، تم حفر عدة نقوش عربية، معظمها على شواهد قبور في إقليم نهر النيجر عند جاو Gao وكوكيا Kukiya، عاصمتي الدولة السواحلية التي اعتنق أهلها الإسلام في تاريخ مبكر. والنقوش التي أنتجتها الإيفوغاز وجدت أيضًا في سلسلة جبال آدار المجاورة. وكانت استمرارًا لتراث نقوش في تيفيناغ. وأقدم نقش، على صخرة قرب السوق، يعلن فقط: "إنها سنة 404 هجرية (1013-1014 م)". تثبت هذه المخربشات الجدارية أن الكاتب، من خلال إشارته إلى تاريخ مجرد غير مقرون بالتقاويم المحلية، كان يؤمن بعالمية الإسلام.

هذه الثقافة العالمية وجدت جنبًا إلى جنب مع التراث الشفاهي المحلي حتى القرن التاسع عشر على الأقل في أفريقيا السوداء المسلمة، وهي منطقة تمتد من جنوب الصحراء بالضبط إلى طرف القارة وعلى امتداد الساحل الشرقي. وقد استخدم جاك جودي مصطلح "المعرفة المقيدة للقراءة والكتابة" لوصف الموقف الذي تكون فيه الأقلية فقط هي التي تعرف القراءة والكتابة. وهذا الموقف ليس قاصرًا على أفريقيا بأي حال من الأحوال، ولكن هنا، لم يضمحل التراث الشفوي أو يذبل مع قدوم الكتابة. فالواقع أنه بقي أكثر الوسائل شيوعًا لنقل مساحات مهمة من المعرفة، ولم يكن ذلك قاصرًا على أولئك الذين ينتمون إلى الطبقات الدنيا. فعلى سبيل المثال، لاحظ ألفاريس دي ألمادا (الذي جاء إلى جزر كيب فردي) أنه في القرن السادس عشر، وفيما يسمى السنغال الآن، كان الخط العربي يستخدم كثيرًا لعمل التمائم على حين كانت المعلومات التاريخية التي جمعها تنقل مشافهة. وقد استمر هذا التقسيم موجودًا في القرن التاسع عشر. إذ إن الأشياء المكتوبة كانت تستخدم أساسًا للأغراض الدينية، والسحر وقراءة الغيب، على حين كان التاريخ والحوادث الجارية تنقل مشافهة. وفي كثير من المجتمعات التي كانت قد اعتنقت الإسلام، كانت المعرفة المكتوبة والمعرفة الشفاهية تستخدمان بنفس الطرق. إذ كانت الكتب نادرة وغالية الثمن (كان الورق يستورد، ولكن الأحبار بمختلف ألوانها كانت تصنع محليًا). وكانت تعامل باحترام، حتى الكتب الأخرى غير القرآن. وكانت هناك مدارس للدراسات الإسلامية، حيث كان الطلاب يبدأون بتعلم القراءة والكتابة، ودائمًا كان يجب أن يتم هذا باللغة العربية مما نتج عنه حدوث انفصال بين هذه اللغة ولغة الاستخدام اليومي. بيد أن التراث الشفوي أيضًا كان يتم تعليمه في المدارس على أيدي معلمين مشهورين؛ وكان يتطلب فترة ابتدائية طويلة ودراسة جادة. وكما هو الحال في التعليم بالكتب، فإن تلاوة القصص كانت يعهد بها إلى أقلية متعلمة. ولم تكن الثقافة المكتوبة أو الثقافة الشفوية (التي لم تكن قائمة بأي حال على عقلية تجزئية) تسبق أي منهما الأخرى: إذ كانتا جديلتين منفصلتين، مع أنهما متممتان لكل منهما الأخرى، وكانتا تعملان كمنافستين، فالكتبة في مواجهة الأرستقراطية.

ولم يبدأ استخدام الأبجدية العربية في نسخ أية لغة أفريقية إلا في وقت حديث نسبيًا. وفي شرق أفريقيا، يرجع تاريخ أول نصوص كتبت باللغة السواحلية إلى القرن الثامن عشر. أما في غرب أفريقيا، فليس هناك دليل في شكل مكتوب من لغة الهوسا أو الفولاني قبل مطلع القرن التاسع عشر (أو ربما أواخر الثامن عشر). ويشهد على ذلك، في سياق ديني، في غينيا الحالية ثييرنو سامبا مومبيا، وهو مفكر مسلم. وفي مملكة الكونغو (وهي أنجولا اليوم)، والتي اعتنق شعبها المسيحية، كان استخدام اللغة البرتغالية منذ القرن السادس عشر

شكل (1) رموز وأشكال مرسومة على بساط من القطن. وقد استخدمت هذه الأنماط من البجولان على يد الباجنز من مالي. مجموعة شارلز راستون سابقًا



شكل (2) سورابي. الصفحة الأولى من مخطوط أوسلو A6، متحف الأنثوجرافيا (وصف الأعراق البشرية)، أوسلو

فصاعدًا هو المعادل لاستعمال اللغة العربية في المناطق الأخرى، ولكنها لم تستخدم أبدًا لنسخ اللغات المحلية.

ومن ثم فإن حالة مدغشقر هي الأكثر استلفاتًا للنظر. إذ إن الحروف العربية قد استخدمت لكتابة لغة مدغشقر بمجرد أن تمت الاتصالات الأولى مع السفن التجارية الإسلامية، مع حالات اعتناق الإسلام الباكرة بين الأنتيمورو على الساحل الجنوبي الشرقي لأفريقيا. وأقدم مخطوط موجود لا يمكن تحديد تاريخه على وجه اليقين، ولكنه ربما يعود بتاريخه إلى القرن السادس عشر. والمخطوطات المكتوبة بمزيج من العربية والمالاجاشية، والمعروفة باسم سوراب مكتوبة على ورق محلي، ومربوطة بالجلد (شكل 2). وورق الأنتيمورو المصنوع من عجينة لحاء الأشجار المعالج بخلاصة الأرز المغلي، ورد وصفه في القرن السابع عشر وما يزال يستخدم حتى اليوم. وكان الحبر يصنع من خشب شجرة معينة. ومعظم مخطوطات السوراب تتناول ممارسات دينية، وكهانة، وسحر. والقليل منها تاريخي كما كانت تقاليد الكتابة وتراثها بأيدي المتخصصين (الكتبة والأطباء السحرة) الذين حافظوا عليه حتى اليوم الحالي، على الرغم من تخفيف الروابط مع الإسلام. وعلى أية حال، فإنها نادرًا ما كانت تنتشر خارج نطاق الدوائر الأرستقراطية وإقليم أنتيمورو. وصارت مملكة الميرينا في الهضبة العليا مهتمة بهذا الشكل من أشكال الكتابة في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. وكان لدى الملك رمادا الأول كُتّاب من الأنتيمورو وتلقى أول دروسه بفضل علمهم. إلا أنه عندما تعين عليه سنة 1825 م أن يتخذ قرارًا بشأن الأبجدية التي سوف تستخدم في كتابة اللغة المالاجاشية حبذ استخدام الحروف اللاتينية التي اقترحها أعضاء الإرساليات البروتستانتية.

الخطوط المخترعة

ومن المتناقضات الظاهرية أن نظم الكتابة الأفريقية، ظهرت للمرة الأولى في الأماكن وفي الوقت الذي كان فيه نظامًا الكتابة المستعاران (العربية واللاتينية) مستخدمين في أفريقيا. وفضلاً عن ذلك، كانت هذه النظم أحيانًا أكثر تعقيدًا من الأبجديات الموجودة لأنها تتكون عادة من مقاطع، بل كانت في البداية لوجوجرافية (أي أن الحرف الواحد يمثل كلمة كاملة). وأقدم هذه الخطوط هي الفاي، لغة أهل ليبيريا، وهي قبيلة تسكن الساحل تحمل هذا الاسم، وقد تم اختراع خط الكتابة الخاص بهم حوالي سنة 1833 م. ثم ظهر نظام باموم في الكاميرون الغربية، وقد تم اختراع هذا الخط في أواخر القرن التاسع عشر (شكل 3). وتوالى ظهور خطوط أخرى حتى ستينيات القرن العشرين. وقُسمت إلى مجموعتين لغويتين، كليهما في غرب أفريقيا. وإحداهما كانت تغطي مجموعة المندى اللغوية، التي يتم الحديث بها من مالي عبر ليبريا، ومجموعات لغوية مشتركة، أما المجموعة الأخرى، فكانت تمتد إلى جنوب نيجيريا وغرب الكاميرون.

وغالبًا ما كان المخترع شخصًا معروفًا تمامًا. إذ كان مومولوبيكيلي، الذي اخترع خط الفاي، استلهم الفكرة من خبير في اللغات الأفريقية، هو س.و.كويل، الذي قابله في منتصف القرن التاسع عشر. أما خط باموم فقد تم اختراعه على يد الحاكم نجويا نفسه، والقصة مدونة في كتاب بخط باموم. وفي كل من الحالين، تم تقديم الاختراع (مثلما حدث مع معظم الخطوط الأخرى) نتيجة لحلم أو رؤيا. ومثل هذا الشرح يحسب لصالح أصالة الاختراع، ويمكن أن نرى بوضوح أن هذه الخطوط لا تدين بشيء لأبجدية "النكو"، التي اخترعت سنة 1949 م لنسخ لغة المالينكي، لم تزعم أنها جاءت بوحي من حلم ولكنها أكدت على أنه اختار عامدًا حروفًا جديدة لاتينية أو عربية (على الرغم من أن تأثير كليهما يمكن رصده في بعض الحروف). بيد أن السؤال هو : كيف أمكن اختراع هذه العلامات من الشخبطة؟ لقد أوضح جيرار جالتييه أن هناك تشابهات في المجموعة الغربية للحروف، التي تسود فيها مجموعة لغة المندى، ما بين كتاب التهجي الماسابا (الذي اخترع في غرب مالي سنة 1930 م) وكتاب تهجي الفاي (من حافة إقليم المندى)، وكذلك بين الماسابا والفاي والكتابة التصويرية الأقدم المستخدمة في المنطقة نفسها، لا سيما تلك الكتابة التي يستخدمها مجتمع الكومو السري. وبذلك يمكن التنظير بأن الخطوط التي تم اختراعها حديثًا كانت تستلهم هذه الأنظمة الكتابية التصويرية. والتشابهات ليست كثيرة جدًا على أي حال ومن المحتمل أنه عندما كان يتم اللجوء إلى أنظمة الكتابة القديمة، كان الغرض عمومًا هو إيجاد الإلهام وليس تبني عناصر محددة. هذا الإلهام ربما كان يأتي أيضًا من النماذج الزخرفية المستخدمة في الفن التطبيقي الأفريقي.



شكل (3) مخطوط باموم متحف الإنسان، باريس

كان خط الباموم في الأصل كتابة تصويرية. وفي البداية كان يحتوي على 510 علامة تمثل الكلمات. وكانت معظمها تصويرية، بيد أنها كانت تحمل أيضًا قيمة صوتية. وثمة علامة تدل على تطور الكلمات تفرق بين كلمات الجناس التام، في شكل "تشريفة" تسبق الكلمة التي تنتمي إلى "أنبل" فئة. وسرعان ما استغلت الإمكانيات الصوتية للنظام بالمزج بين الكلمات أحادية المقطع باستخدام مبدأ ترميز الكلمات. وفي البداية كان هذا مطبقًا على أسماء الأعلام فقط. وقد أدخل نجويا عدة تعديلات على الخط الذي ابتكره، وفي سنة 1910 م أنتج قائمة حروف تتكون من اثنتين وثمانين علامة فقط. وقد يسر هذا التطور حقيقة أن الورق والحبر وأدوات الكتابة الأوروبية كانت قد استوردت في سنة 1903 م. وفي السنوات الباكرة كان الخشب أو لحاء الشجر يستخدم في الكتابة، أما الحبر فكان يصنع من الكرمة المتسلقة.

ودخل الخط الجديد في الاستخدام العام، وهو تطور لم يكن نجويا يريده في الأصل. وقال ذات مرة: "إنني سوف أخلق كتابًا سيتكلم دون أن يكون مسموعًا" معتقدًا أن الكتابة سوف تحرس سر سلطته بطريقة أفضل من النقل الشفاهي. وتم فتح عدد من المدارس، ولكن في الوقت نفسه، اخترع شفرة للغة والخط حجزها لاستخدامه هو وحاشيته.

واختلفت الأغراض التي من أجلها استخدمت هذه الخطوط بشكل كبير. ففي مملكة الباموم، كانت الكتابة جزءًا من بنية السلطة منذ البداية واستخدمت في جمع الرسائل الملكية. وبالتالي خلق نجويا إدارة مدنية وتسجيلاً للمواليد والوفيات وتسجيلاً للأراضي. ومن الأمور ذات الدلالة أن أول كتاب كتب بخط الباموم هو قانون قواعد التشريفات الملكية.

أما قائمة حروف الفاي فكانت تستخدم بشكل رئيسي من جانب التجار، مع وجود الإنجليزية لغة للتواصل مع العالم الخارجي. وإبقاء اللغة العربية للأغراض الدينية. وكان الفلاحون يستخدمون هجاء الماسابا، على الرغم من أن الحروف العربية والحروف اللاتينية تستخدم على نطاق واسع. ويستخدم خط النكو بواسطة التجار والمدرسين والفقهاء المسلمين؛ وهو يلقي الدعم من رابطة تنتج جريدة إخبارية خاصة. ومن المدهش، أن الكثيرين من السكان الذين تأثروا بخطوط الكتابة الجديدة كانوا قد اعتنقوا الإسلام بالفعل في الوقت الذي كانت فيه نظمهم في الكتابة تمر بالتطور الذي جاء بها إلى الوجود. ويبدو أن اختراع خط للكتابة يشبع رغبة عميقة في تحقيق هوية أفريقية.

دراسة حالة: الخطوط في أثيوبيا

في إثيوبيا القديمة، كان هناك نمطان من الكتابة يستخدمان عمومًا بواسطة الكتبة: الكتابة الإثيوبية نفسها والخط العربي.

وقد ظهرت الأولى على هضبة إثيوبيا الشمالية العليا وهي مستمدة بالتأكيد من الأبجدية الساكنة القديمة في جنوب شبه الجزيرة العربية. وربما تكون لها جذور ترجع إلى القرن الخامس ق.م، لأن آثار أقدم نقوش خطية لجنوب شبه الجزيرة العربية في إثيوبيا ترجع إلى هذا التاريخ على ما يبدو. والسياق ليس معروفًا جيدًا ولكن هناك دليلاً على التجارة في كل من الاتجاهين بين السكان الذين كانوا يقابلون بعضهم بعضًا على جانبي البحر الأحمر(شكل 4). ونظام الكتابة مستمد من الخطوط المتصلة الحروف التي عرفها جنوب بلاد العرب وقد استخدم لنسخ اللغات الأثيوبية التي تنتمي إلى عائلة اللغات السامية، ولا سيما الجيز، اللغة التي كانت مستخدمة في مملكة أكسوم التي حكمت المنطقة فيما بين القرن الأول والقرن الخامس بعد الميلاد (شكل 5).

وأكثر الوثائق أهمية في هذا الصدد هي النقوش الملكية العملاقة المحفورة على الحجر، لا سيما تلك القريبة من أكسوم. وأحد أشهر هذه النقوش يحكي قصة حملة عسكرية قادها الملك عزانا. والنص مكتوب بلغة الجيز ولكن بخطين مختلفين، خط إثيوبي بدون حرف متحركة، ويتكون من ستة وعشرين حرفًا ساكنًا، ونص مكتوب بخط عربي جنوبي. وهي مترجمة أيضًا إلى اللغة الإغريقية، وهي تقدم دليلًا على



شكل (4) لوحة حجرية تحمل نقشًا بالغة والكتابة السبئية، عثر عليه في جوبوشيلا، إلى الجنوب من أكسوم



شكل (5) نقش غائر بالحروف الجيزية والأثيوبية منقوش على صخرة بالقرب من مدينة أكسوم. ويقرر النص أنه في هذا المكان توجد علامة الحدود بين خطي الحدود.

أن عدة نظم للكتابة واللغات، بما فيها اللغة الإغريقية، كانت موجودة في الوقت نفسه، بين النخبة على الأقل. ووضعت خلال تلك الفترة، منتصف القرن الرابع الميلادي، اللغة الإثيوبية في مفردات وتحولت إلى قائمة حروف تتألف من مائة واثنتين وثمانين علامة ومزجت بين ستة وعشرين حرفًا ساكنًا وسبع طبقات للحروف المتحركة. والشكل الأساسي للحرف، الذي يمثل نطق حرف a متحرك قصير يسمى نظام الجيز، ويتحول على أساس من قواعد صارمة، لكي يقدم مزيجًا مع الحروف المتحركة الستة الأخرى.

وقد اعتنق الملك عزانا نفسه المسيحية، وهي ديانة جعلت الكتابة في القرون التالية أكثر انتشارًا مع ترجمة النسخة السبعينية من الكتاب المقدس إلى لغة الجيز على أيدي الكتبة الإثيوبيين. كذلك تم نسخ نصوص دينية أخرى وتوزيعها على شكل مخطوطات. ومعظم مخطوطات الجيز الموجودة التي كتبت بالخط الإثيوبي لا يعود تاريخها إلى أبعد من القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر. وهي بذلك تستعصي تمامًا على كشف التطور الخطي للغة في العصور الباكرة.

ويتناسب تقديم الخط العربي مع الوجود الإسلامي في إثيوبيا، وهو ما بدأ في أواخر القرن الثامن على ساحل البحر الأحمر والجزر المواجهة له. وبفضل شواهد القبور الإسلامية التي تحمل نقوشًا عربية، يمكن تتبع انتشار الإسلام واستخدام اللغة والخط العربي (على الرغم من تقييده) فوق الهضبة العليا. وفى البداية سار على محور شمالي-جنوبي عبر أندرتا ،وللو، شوا، وانتشر فيما بعد في الأقاليم الشرقية والجنوبية، بما في ذلك هضبة شرشر (شكل 6). وقد تم اكتشاف مخطوطات كثيرة مكتوبة باللغة العربية، ولاسيما المدونات التاريخية، وأحد أقدم النصوص يصف تتابع السلالات الحاكمة في مملكة شوا الإسلامية منذ القرن العاشر، وربما تكون الممالك الإسلامية الإثيوبية قد وصلت ذراها فيما بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر بعد الميلاد، عندما سبب وصول العلماء والفقهاء

من العالم العربي الإسلامي ازدهار اللغة العربية والخط العربي في أوساط النخبة المتعلمة في هذه الممالك. أما هبات الأرض الممنوحة من ملوك إثيوبيا المسيحيين فقد وجدت مكتوبة باللغة العربية والخط العربي مما يقدم دليلاً على عمليات التبادل الثقافي التي مجدت فوق الهضبة العليا بين السكان من مختلف المعتقدات وممن كانوا يتحدثون بلغات مختلفة (شكل 7).

بيد أن تطور كل من الخطين مختلف تمامًا، فالخط الإثيوبي مرتبط بالتوسع السياسي والثقافي للمملكة المسيحية وبذلك يظهر على أنه خط "الغزاة" إذ كان يستخدم لنسخ أهم اللغات الثمانين التي كان يتحدث بها سكان إثيوبيا، بما في ذلك الطغرانية، والجوارج، والأورومو، وصار في الأزمنة الحديثة رمزًا للهوية الوطنية، سواء في حالة قبوله أو عندما يثور النزاع بشأنه، والخط الإثيوبي كوسيلة كتابة لغة الجيز يرتبط ارتباطًا قويًا بالسيادة المسيحية، ومن ناحية أخرى، فإن أفراد البعثات التبشيرية الأوروبية التي وصلت في القرن التاسع عشر كانوا يفضلون استخدام الأبجدية اللاتينية في ترجمة الكتاب المقدس إلى الإثيوبية التي لم تكن حتى ذلك الحين ذات شكل مكتوب. وقد لقيت سياسة التوسع المنظمة للخط الإثيوبي التشجيع من جانب الملكية الإثيوبية خلال القرن العشرين، كما لقيت التشجيع من النظام



شكل (7) مثال نادر لمخطوط أثيوبي للكتاب المقدس، مكتوب بلغة جيز، ويتضمن منحة من الأرض بالكتابة القبطية والعربية (الصفحة على اليسار)، وتعزي منحة الأرض هذه إلى الملك داويت (80/1378 إلى 1413) وتخص كنيسة بيت لحم في لابيالا حيث تم الإحتفاظ بالمخطوط

العسكري الماركسي الذي خلفها. ومنذ سنة 1991 م، عندما تولى السلطة نظام فيدرالي، كان هنالك اختيار في نظم الكتابة، فبعض الجماعات، مثل الأورومو، اختاروا نسخ لغتهم باستخدام الأبجدية بدلاً من الإثيوبية، كوسيلة لإبعاد أنفسهم عن القوة المركزية وعن "الثقافة السائدة".

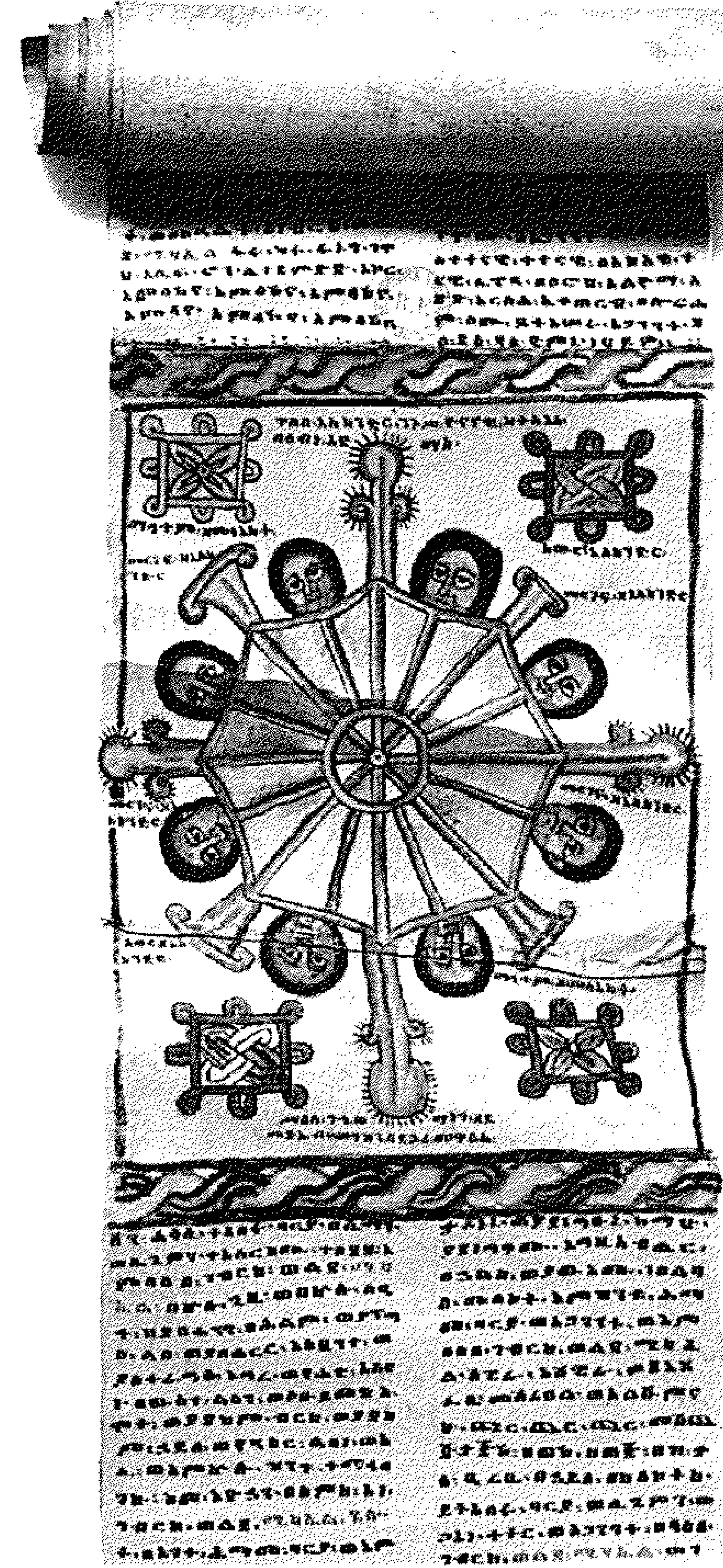
وعادة ما يرتبط الخط العربي باستخدام اللغة العربية وهو ما حافظت عليه مجموعة ضئيلة من العلماء المسلمين الإثيوبيين، وعلى أية حال هناك مخطوطات كتبت بالهرارية، وهي لغة سامية يتحدث بها أساسًا سكان منطقة هرر Harar، تستخدم الأبجدية العربية؛كما لا ينبغي أن ننسى أنه في أثناء العصور الوسطى، كانت اللغة العربية لغة بعض الرهبان المسحيين، لاسيما أولئك الذين جاءوا من مصر، والذين اعتادوا ترجمة النصوص الدينية العربية للكنسية القبطية إلى لغة الجيز.

وبالتالي، فإنه منذ أواخر القرن الثالث عشر فصاعدًا، حينما انتقل عرش القوى المسيحية جنوبًا إلى أراضي أمهرا وشوا، استمر الكتبة في استخدام الخط الإثيوبي، ليس فقط حتى يمكنهم تخليد تراث المخطوط في لغة الجيز، اللغة المقدسة المستخدمة في نصوص الكتاب المقدس، ولكن حتى يمكنهم أيضًا نشر اللغة المحلية الجديدة في الأراضي المسيحية. وكتابة الأسماء باللغة الأمهرية، وهي لغة إثيوبية-سامية أخرى، كان يتطلب في الحقيقة تحويل عدة علامات لكي تكون حواشي سبعة حروف ساكنة لا توجد في لغة الجيز. وهذه القائمة المبدلة التي تحتوى 231 حرفًا، صارت هي الخط الوطني الحقيقة عندما تم تأسيس إثيوبيا الحديثة في القرن التاسع عشر.

وحتى القرن الثاني عشر، كانت الكتابة امتيازًا قاصرًا على نخبة من الكتبة كانوا متخصصين في استخدام لغة الجيز وكانوا على دراية واسعة بالكتب المقدسة، وبقيت الجيز لغة الثقافة الراقية والطقوس



شكل (6) نقش عربي على شاهد قبر (من القرن الحادي عشر الميلادي)، قويحة من إندرتا، ولاية تجرى



شكل (8) تعويذة في شكل لفافة من الرق بغرض الحماية وعليها صور مرتبطة بأسطورة الإسكندرية، ويرجع تاريخها إلى أواخر القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين، Ms. or. Ethiopie 420، المكتبة الوطنية، باريس

الدينية كما كانت تستخدم لتأليف وترجمة النصوص الدينية (أي ترجمة النصوص الدينية من العربية عن طريق مصر). وهكذا، في إثيوبيا كانت لغة الجيز لها دور مشابه لدور اللغة اللاتينية في أوروبا العصور الوسطى، على الرغم من أن الجيز كانت محصورة في نطاق الأديرة، وبلاط الملوك والنبلاء. ولم يحدث حتى القرن التاسع عشر أن صارت الأمهرية لغة مكتوبة ولغة ثقافة. كان الراهب وكاتب الحوليات التاريخية في البلاط هما السيدان "سيدا الكلمة المكتوبة" وقد برزت الديرية الإثيوبية إلى الوجود في الأيام الأخيرة لمملكة اكسوم ولعبت دورًا حيويًا في انتشار المسيحية، ونقل النصوص، والتعليم، وتعليم القراءة والكتابة. وحتى الأزمنة الحديثة للأديرة الرئيسية كتبتها المخصوصون الذين كانوا أخصائيين في إعداد الرق وصناعة المخطوطات. كذلك كان البلاط الملكي يشرف على هذه الأداة القيمة للحكومة الجيدة. فمنذ منتصف القرن الخامس عشر على الأقل، كان (كاتب المؤرخات) "صحافي تايزاز" مسئولاً عن تسجيل الأعمال العظيمة لمليكه، وكان هنالك كتبة كانت واجباتهم تتضمن المراسلة مع العالم الخارجي.

وفي بلاد ظلت ريفية بشكل جوهري، فإن الهيبة والمكانة التي حازها أولئك الذين أجادوا القراءة والكتابة أمر يمكن فهمه. وفي المسافة الفاصلة بين أرباب الكتابة وبين الفلاحين، تطورت فئة جديدة متخصصة هي فئة "الدبترا" وكان أولئك أناسًا عاديين ينشدون في جوقة المنشدين بالكنسية، وكان يمكنهم القراءة والكتابة، ولهم معرفة جيدة بلغة الجيز. وكان بمقدورهم الاستجابة للطلب المحلي بإعداد اللفافات الحامية وهي تمائم تلبس حول الرقبة تحتوى على صور وكتابة يزعمون أنها تداوى المرضى (شكل 8).

وفي العلاقات المركبة التي نسجت حول الكتابة والشفاهية، تقدم إثيوبيا، المسيحية حالة مثيرة للاهتمام. فقد كان هناك التقليديون الذين كانوا أرباب الكتابة داخل ثقافة بقيت شفوية في جوهرها. كانت النصوص توضع بشكل أساسي لكي تقرأ ويتم التعليق عليها علانية، سواء في الكنسية كمواعظ لجمهور المصلين أو في ساحة المحكمة لصالح الملك. ومن ناحية أخرى، كانت مكانة الكلمة المكتوبة كبيرة لدرجة أن عددًا من القصص المتداولة شفويًا كانت قد وضعت –أو سيتم وضعها لاحقًا– على أساس أصل مكتوب. ولا يمكن التقليل من أهمية الكتاب المقدس في بناء ثقافة إثيوبيا المسيحية. لقد كان النص الأساسي الذي لا يمكن لأن تكون كل النصوص الباقية، بقدر ما يتعلق الأمر بالمسيحية، سوى شروح وهوامش كبيرة عليه.

المراجع

BEAUJARD,Philippe,"Islamisés et systèmes royaux dans le sud-est de Madagascar. Les exemples antemoro et tanala", *Omaly sy anio,1994*. 33-36,p.235-286.

BENDER,M.L. et al., *Language in Ethiopia*, Londres,1976.

BERNAND,A ,DREWES, A.J., SCHNEIDER, R., *Recueil des inscriptions de l'Éthiopie des périodes pré-axoumite et axoumite*, Paris, Picard,t.I "documents"(1991):t.II "Les planches"(1991):t.III: "Traductions et commentaries A. Les inscriptions grecques"(2000).

CERULLI, E., *Studi etiopici. I: La lingua e la storia di Harar*, Rome, 1936.

COHEN,M., *Traité de langue amharique (Abyssinie)*, Paris, 1936.

DALBY, David, "The Historical Problem of the Indigenous Scripts of West Africa and Surinam", *in* Dalby (éd.), *Language and History in Africa*, Londres, Frank Cass, 1970, P.109-119.

DUGAST,I.,et JEFFREYS, M.D.W., *L'Écriture des Bamum. Sa naissance, son évolution, sa valeur phonétique, son utilization*, Dakar, IFAN,1950,109p.

FARIAS, Paulo de Moraes," The oldest extant writing of West Africa: Medieval epigraphs from Essuk, Saney and Egef-n- Tawaqqast(Mali)", *Journal des africanistes*, 1990,2,p.65-113.

GALTIER,Gérard, "Un exemple d'écriture traditionnelle mandingue: le masaba des Bambara- Masasi du Mali", *Journal des africanistes*, t.57,1987,1-2,p.255-272.

Goody, Jack(éd.) *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge University Press, 1968, 350p.

TARDITS,Claude, "L'ecriture, la politique et le secret chez les Bamoum", *Africa* (Rome), 1991,p.224-239.

UHLIG, S, *Äthiopische Paläographie*, Stuttgart,1988.

Sur l'évolution de l'écriture éthiopienne dans les périodes anciennes, se reporter aux nombreux articles de R. SCHNEIDER,publiés en particulier dans la revue *Annales d'Éthiopie*.

III - الصورة في الكتابة الغربية

الكتابة في العصور الوسطى

بقلم ميشيل باريس

ترجمة إسحاق عبيد

على الرغم من أن مصادر العصور الوسطى تعرض العديد من أشكال الخطوط، التي كانت تتنوع وتختلف وفقًا لتغيرات الأوقات والأماكن، إلا أنَّ نمطًا معينًا قد نجح في فرض نفسه لمدة تقارب الأربعة قرون على الساحة الأوربية. وهذا الخط هو المعروف باسم "الخط الكارولنجي المُنمنمْ"؛ نسبة إلى شارل أو شارلمان Charlemagne ملك الفرنجة، الذي اكتمل تطوير هذا الخط في عهده. وقد ظهر هذا الخط مواكبًا لتوسع إمبراطورية الفرنجة في أنحاء أوربا، وأخذ يتطور حتى اللحظة التي كان عليه أن يسارع الخُطى ليكتسب السمات التي ظلت لصيقة به على امتداد القرون الثلاثة الأخيرة من تاريخ العصور الوسطى الأوربية. ونظرًا لأن هذا الطرح لا يتسع لتغطية كل المجالات المتصلة بكتابات العصور الوسطى، فإننا سوف نركز على الحقبة المحورية التي امتدت من تتويج شارلمان إمبراطورًا لروما (سنة 800 م) حتى قيام جامعة باريس (في القرن الثالث عشر).

نشأة ورش النَسخ

هناك فكرتان متواترتان تحتاجان إلى توصيف وتوضيح في هذا السياق؛ أولاهما هي أنَّ شارلمان هو الذي "ابتدع" المدارس للتعليم؛ وثانيتهما أن الخط الكارولنجي قد نشأ في بلدة كوربي (Corbie) في شمال فرنسا في أواخر القرن الثامن.

لقد تناولت دراسات عديدة عهد شارلمان، بحيث أصبح في الإمكان رصد جهوده بطريقة أكثر دقة في مجال التعليم وطرائق الكتابة. إن صفات شارلمان كرجل دولة ليست موضع شك، ولكنه يصور في أغلب الكتابات المعاصرة على أنه لم يكن حاكمًا مثقفًا؛ وذلك أمر واضح من شهادة كاتب سيرته إينهارد (Eginhard) الذي يقول إن شارلمان عندما قاربت أيام حياته على الانتهاء كان يحاول تعلم حروف الهجاء والكتابة. وهذا الحاكم يغفل حقيقة مهمة؛ وهي أن العبقرية السياسية قد تكون من نصيب بعض الحكام ممن لم يقدر لهم تحصيل قدر كافٍ من التعليم، ولكنهم رغم هذا يؤمنون بالسياسة التي تأخذ بيد العلم والثقافة، وإن لم يكونوا هم أنفسهم شركاء في هذه الثقافة. والمعروف عن شارلمان أنه منذ أن تولى الحكم، كان يقوم بزيارات متكررة لإيطاليا، حيث تعرف على ثقافتها المزدهرة ونظمها السياسية أيضًا. ونحن نعلم أنه عند وفاة زوجته المحبوبة هلديجارد (Hildegarde) سنة 783 م، فإنه هو الذي كفل مشروع كتابة "تاريخ أساقفة متز" (Metz)، بدءًا بسيرة سلفهم الكبير أرنولف (Arnoulf) وعائلته، كما أنه (من خلال مستشاره المقرب إليه أسقف أنجلرام (Angilramn من متز) قد كلف عالمًا لومبارديا هو بولس الشماس بكتابة هذا التاريخ. وقد تزامن هذا الإنجاز العلمي مع انفتاح الحكومة الكارولنجية على العالم الخارجي، من خلال التوسع في أراضي سكسونيا، وفي مسافات أخرى متعددة شملت إسبانيا، وأراضي الأنجلوسكسون، وبافاريا، وإيطاليا. ولما كان الملك الفرنجي مدركًا لقيمة الكتابة، فإنه قد سعى إلى ترقية أحوال اللغة، وتأليف الكتب، ولأجل هذه الأغراض أقام العديد من المؤسسات التعليمية.

ونجد في مجموعة التشريعات التي صدرت سنة 789 م تحت عنوان: "توجيهات عامة" (Admonitio generalis) تفصيلات كثيرة عن الخطوات المقررة لتحقيق هذه النهضة الثقافية (شكل 1). ويمكن القول أن الشغل الشاغل لشارلمان كان ينصب على الوحدة السياسية لعالم الفرنجة الذي كان يضم كثيرًا من الأراضي والبلدان، فكانت الأولوية بطبيعة الحال هي تحقيق الوحدة في العقيدة وطقوس العبادة؛ وهي خطوات كانت قد بدأت من قبل على عهد القديس بونيفاس، وكرلومان، ثم پپن (pépin) القصير، وشروديجانج (Chrodegang) أسقف متز ما بين عامي 742-766 م. ولتحقيق هذا الهدف، كان لزامًا على شارلمان أن يستعير الطقوس الكنسية الرومانية، والكتب المتعلقة بهذه الطقوس والقداسات. وقد انطلقت هذه الحملة الثقافية في العقد الأخير من القرن الثامن، وانعكست آثارها في قيام مدرسة القصر، التي استقدم إليها شارلمان كوكبة من العلماء من انجلترا، وإسبانيا، وإيطاليا، وأقطانيا، وأيضاً من خلال استيراد العديد من المخطوطات الرومانية، إلى جانب تأسيس الأديرة والبيوتات الملحقة بالكنائس والأديرة، ثم بإقامة العديد من المدارس لتعليم اللسان اللاتيني بعد تنقيته من الشوائب التي كانت قد علقت به (شكل 2، 3). وكان على

شكل (1) مجموعة تشريعات سنه 789 م بعنوان: "توجيهات عامة"، التي تعتبر الأساس الذي قامت عليه النهضة الكارولنجية، وقد كتب بخط ظل معمولاً به حتى نهاية القرن الحادي عشر. مخطوط رقم 501/1202، الورقة الأولى، (Ms:1202/501; fol.1r, Stadtbibliotek, Trier)

شكل (2) قدم أسلوب الكتابة الرومانية للفرنجة خطًا أنيقًا بحروف مستديرة عرفت باسم "الحروف بوصية الشكل". وقد احتفظ بهذا الشكل الروماني، كما نلاحظ في هذا الفصل من"المجامع الصغرى في غالة" (Concilia Minora Gallio)، والتي ترجع إلى القرنين السابع والثامن للميلاد. مخطوط رقم 745، الورقة IIIV، برلين. (Ms.Phill. 745, fol.IIIv, Berlin)

تلاميذ المدارس أن يتعلموا الأجرومية (وهي أول المتطلبات في الفنون السبعة الحرة حسب مفاهيم أهل العصور الوسطى)، لكي يجيدوا الحديث بلسان قويم، ثم لنسخ الكتب بطريقة صحيحة من أجل نشرها بين دوائر طالبي العلم.

وهذه الحركة هي التي أطلق عليها المؤرخون، وإن كان ذلك بشيء من التجاوز، اسم "النهضة الكارولنجية" التي تنطوي في الحقيقة على إدراك واعٍ من جانب الفرنجة لقيمة التراث الروماني في الأراضي المجاورة لمملكتهم. أما النقطة الثانية التي تحتاج إلى التوضيح فهي فكرة مولد طراز من الكتابة أطلق عليه اسم "الخط الكارولنجي" في بلدة كوربي في أواخر القرن الثامن. والسؤال الذي يطرح نفسه هو: لماذا كوربي على وجه التحديد؟ ومما هو جدير بالملاحظة أن الناس على مدار العصور الوسطى لم ينقطعوا عن الكتابة ونسخ المخطوطات، وإن كانت تلك الكتابات قد خطت بحروف متراصة متضامة، تجعل من العسير فك طلاسمها لفهم محتواها.

شكل (3) رسالة القديس بولس إلى أهالي سالونيكا التي تبين بعض الملامح الخاصة بطريقة الكتابة في الجزر البريطانية في القرن الثامن. لاحظ حرف الـS، على سبيل المثال، الذي يظهر مرتين في اسم "سلڤانوس" في السطر الثاني. (Werden an der Ruhr, Ms: theol: lat., fol.366, fol.69r, Berlin)



شكل (4) إضطلعت معامل النسخ في الأديرة بكل مهام الطباعة والنشر، لإنتاج كتب مكتملة مرتبة الصفحات ومزدانة بالألوان، كما نشاهد في كتاب "المزامير" لدير سان جال. (Psalter of Saint Gall)

وفي أثناء ذلك كان القوم على تخوم عالم الفرنجة، امتدادًا من مدينة بنيفنتو في الجنوب الإيطالي حتى مدينة كنتربري في انجلترا، يتمرسون على نمط من الكتابة بالحروف المنمنمة الصغيرة مع حروف استهلالية كبيرة لأسماء الأعلام على الطريقة الرومانية. ومع الوقت حلت هذه الحروف الصغيرة محل الحروف الزاوية الكبيرة والحروف الدائرية والبوصية الشكل (Oncials)؛ وذلك بقصد الاقتصاد في مواد الكتابة التي كانت باهظة التكلفة في تلك الأوقات. ولقد تعرف الفرنجة على هذا الطراز من الكتابة من خلال الكتب التي استوردوها من الخارج، ومن ثَمَّ جاءت الدعوة إلى تبني هذه الكتابة في سائر أنحاء المملكة، كما هو واضح من قرارات المجامع التي كانت تعقد كل ربيع، ومن بينها المجمع الذي انعقد سنة 789 م والذي أصدر "التوجيهات العامة" الخاصة بالخطوات التي ينبغي على الجميع اتخاذها في شأن الكتابة. والذي حدث أن الدار الرهبانية في بلدة كوربي في إقليم بيكارد (Picard) أخذت على عاتقها نسخ الكتب بهذا الخط الصغير، ومن ثم ارتبط اسم المدينة بالذات بطريقة الكتابة الجديدة. ومع أن هذه المؤسسة الديرانية كانت تقع في منطقة تتلاقى عندها تيارات ثقافية متعددة، كان من الممكن أن تؤثر على نساخ دير كوربي في طريقة كتابتهم، إلا أن هذه التيارات كانت متقطعة وبطيئة الحركة، وذلك على خلاف ما قد يُستشف من بعض المخطوطات التي ترجع إلى تلك الحقبة بالذات.

ورش النسخ

لو أننا تأملنا في تخطيط دير القديس جال (Saint Gall) في سويسرا، فسوف نجد أن حجرة النساخ (Scriptorium) تقع ملاصقة للكنيسة على جانبها الأيمن. وليس لدينا معلومات مفصلة عن هذه المعامل أو ورش العمل، التي كان الرهبان يحتفظون فيها بأدوات الكتابة، وحيث كانوا يمضون الساعات الطوال في نسخ المخطوطات والكتب التي استعاروها أو التي كلفوا بنسخها. وكان الرهبان ينجزون هذا العمل المُضني دون كللٍ حتى في أوقات زمهرير البرد العصيبة، رغم أن الحجرات الدافئة كانت على بعد خطوات من ورش عملهم. وبدءًا من القرن التاسع أخذت هذه المعامل في إخراج المئات من كتب الصلوات، والكتاب المقدس، وفصلات من المزامير والأناجيل، إلى جانب العديد من الشروح والتفاسير لإصحاحات الكتاب المقدس، وكذا سير الأنبياء، والمزامير، وتجميعات من الأناجيل الأربعة. كما اضطلع هؤلاء الرهبان النُساخ بنسخ كتب عن سير

الآباء الباكرين للكنيسة، إلى جانب كتب أخرى لرموز الأدب الكلاسيكي من وقت الجمهورية الرومانية وعصر الإمبراطورية (من أمثال: شيشيرون، وتاكيتوس، وليڤي، ولوكريتيوس، وأوڤيد، وهوارس، وڤرجيل وكثيرين غيرهم). وإذا كان مصطلح "النهضة الكارولنجية" يعني حركة بعث للأدب الكلاسيكي، كما هي الحال في عصر النهضة الأوربية، فإن هذا المصطلح لابد له من المسوغات ما يبرره. غير أن المؤرخين قد دأبوا على استخدام هذا المصطلح للإشارة فقط إلى حركة الانتعاش الثقافي في عصر شارلمان. ولكن الأقدار شاءت، رغم ذلك، أن تزاوج هاتين النهضتين معًا؛ فالذي حدث أنه عندما راح رجالات "الحركة الإنسانية" يستهجنون الكتابة في العصور الوسطى المتأخرة وينعتونها "بالبربرية القوطية" (Gothique) المتبربرة أخذوا يلحون على بيوتات الطباعة أن تأخذ في تنضيد حروفها بحروف مستقاة من الكتاب اللاتين القدامى، التي اتضح فيما بعد أنها حروف كارولنجية!. وهكذا يتضح الفهم الخاطئ من جانب رواد الحركة الإنسانية؛ ذلك أن الحروف الرومانية التي تنضد للطباعة في عصرنا الحديث هي في واقع الأمر الحروف نفسها التي كانت تستخدم في أواخر القرن الثامن، أي في العصر الكارولنجي.

ونحن عندما نستخدم مصطلح "ورش النساخ"، فإنما نقصد توسيع الدائرة لكي نوضح كيف أن هذه الدوائر قد اضطلعت بمهمة خطيرة في تبنيها لطراز معين من طرز الكتابة، والزخرفة وإنتاج المخطوطات. وعليه فإنه يمكننا الحديث عن "ورش" تورز، وريم، ومتز، وسانت آمان، وفيلدا، وريشنو، وسان جال (شكل 4)، للإشارة إلى الأماكن التي كان يتم فيها النسخ وفق خط معين. هذا إلى جانب تصاوير متنوعة عن حياة المسيح؛ وذلك في ألوان منتقاة وفي إخراج لحروف استهلالية ذات دلالات تاريخية، وأيضًا لصفحات كاملة من كل هذا وذاك.

معجزات القديس بولس في بلدة ڤردان (أواخر القرن التاسع)

هنالك قصة طريفة عن معجزة وقعت في دير القديس بولس في بلدة ڤردان، مؤداها أن رئيس هذا الدير كان قد كُلف أحد الرهبان بنسخ مخطوط رباعي الأقسام. وذات يوم، بعد الظهيرة، قصد هذا الراهب إلى حجرة النسخ ليكمل ما بدأه من عمل، حتى حان وقت العشاء فأسرع لكي يلحق برفاقه في قاعة الطعام؛ وإلا ضاعت عليه وجبته. ولذا فإنه همَّ بالانصراف، تاركًا أدوات الكتابة والمخطوط والرق على حالها دون أن يطوي الأوراق. وفي قاعة الطعام أكل صاحبنا وشرب بشراهة حتى غلب النوم على جفونه، مما اضطر رفاقه إلى حمله إلى فراشه، حيث راح في سباتٍ عميق حتى صبيحة اليوم التالي، دون أن يؤدي صلوات الليل المقررة على سائر الرهبان. والذي حدث أن الأمطار في هاتيك الليلة بالذات أخذت تنهمر من السماء بغزارة حتى أنها دمرت البساتين وعصفت بالزروع في الحقول المجاورة. وعندما استيقظ صاحبنا من نومه على هذا الصخب من حوله، أدرك أنه قد جرَّ كارثة على الدير، بتركه المخطوطة والرق دون طي عُرضة لهذا الطوفان الجارف. ولذا فإنه هرع ليستكشف ما حلَّ من أهوال في حجرة النسخ، نتيجة إهماله. غير أنه عندما وصل إلى الحجرة، رأي بعيني رأسه معجزتين غريبتين: فلقد وجد الرق غارقًا في الماء، في حين أن الكتاب الذي كان ينقل عنه لم تمسسه قطرة واحدة من المطر!.

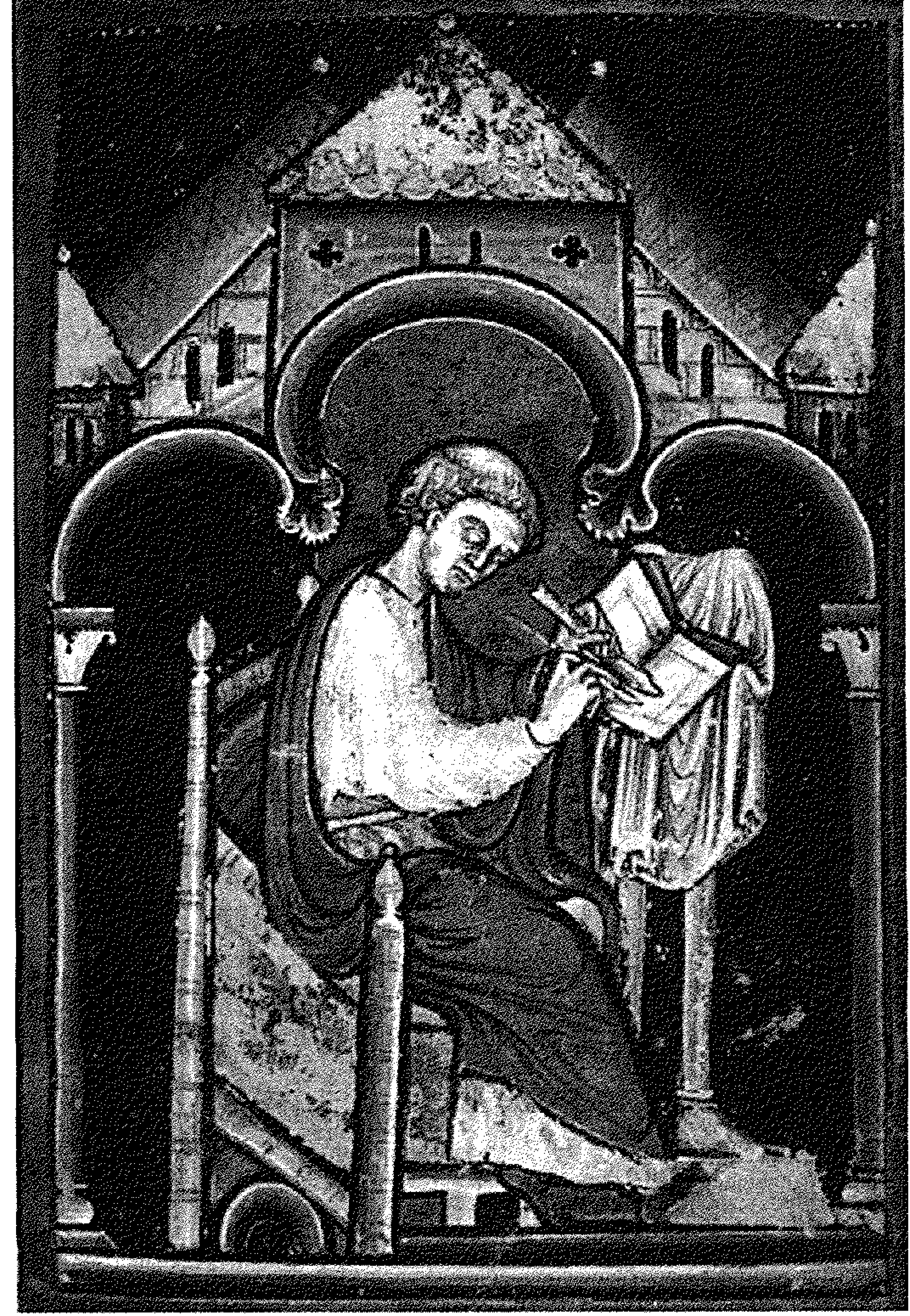
(Joseph van der Straeten ,Les Manuscripts hagiographiques de Charleville, Verdun et Saint-Michel, avec plusieurs textes inédits (Brussels,1974), pp.138-139

أدوات النُساخ

تألفت أدوات النسخ التي كان يستخدمها النساخ من ثلاثة عناصر مجتمعة: الرق؛ والريشة، والحبر.

وقد ظل الرق هو الأداة الأمثل للكتابة طوال العصور الوسطى. ويلاحظ أن أوراق البردي المصرية، التي كانت تُغري بتقنية هائلة لتؤلف لفائف بردية وتصدر للعالم الخارجي، قد أخذ استخدامها يتضاءل في أوربا في القرون الأولى التي أعقبت العصر الكلاسيكي. وكانت الجلود (مادة الرق) هي الخامة التي يعتمد عليها في الكتابة في الغرب الأوربي. وقد بدأت صناعة الرق في بلدة برغامة، حتى صار الرق يقرن باسمها (Pergamentum)، فأصبحت كلمة "برغامي" ترادف كلمة "الرق". والجلود التي كانت تستخدم لصنع الرق كانت من العجول الصغيرة أو الأغنام، التي كانت تكشط بدقة لإزالة الشعر من جانب وبقايا اللحم من الجانب الآخر، ثم تنقع هذه الجلود في محلول الشَّب لحمايته من العطب والتعفن، ثم ينشر ويجفف ويكشط مرة أخرى، ويُصقل ويُلمع، وأخيرًا يُقطع إلى أفرخ وفق ما يتطلبه الأمر. وكان الصناع يتفننون في إنتاج الرق الأبيض الناعم الملمس، في حرفية وتقنية بالغة. ويستطيع المتخصصون اليوم أن يتبينوا مصدر الجلد، سواء ذلك المتخذ من الماعز أو ذاك المتخذ من الحملان الصغيرة أو الأغنام الكبيرة. كما أن الخبراء يستطيعون-بحكم التمرس-أن يميزوا بين جانب الرق الذي كان مكسوا بالشعر من الجانب الذي كان يكسوه اللحم، وذلك من خلال اللمس والبصر؛ فجانب اللحم يكون عادة أكثر شحوبة ونعومة عن جانب الشعر. وهذا التمييز أمر مهم عند الحرفيين وهم يعدون الرق لإخراجه في صورة كتاب في نهاية المطاف، كما نعلم عن هذه الصناعة وتقنياتها في العصر الكلاسيكي.

والرومان هم بحق الذين ابتدعوا فكرة الكتاب (Codex) ليحلَّ محل اللفائف (Volumen). وكانوا في البداية يستخدمون ألواحًا من الخشب المغطى بالشمع، ويعشقونها معًا لإخراج "كتاب من الخشب". ثم استبدلوا هذه الألواح بشرائح من الرق، مع طيها ولضمها معًا لتؤلف كتابًا مهندمًا. ومع ذلك لم تختلف اللفائف تمامًا، كما نعرف من اللوحات التي تصور كتاب الأناجيل وهم يخطون على لفائف. وكان الصناع الملحقون بالأديرة الكارولنجية يزودون الكتبة (النساخين) بشرائح من الرق، ثم يتم طيها وتجميعها لتصبح في شكل مجلدات، تتراوح أحجامها طبقًا لمواصفات متفق عليها. وكانت الفروة الكاملة لشاة واحدة تكفي لإنتاج كتاب ضخم، يبلغ حجمه قدمين ارتفاعًا وست عشرة بوصة عرضًا. وهناك أمثلة باقية من هذه الكتب ترجع إلى القرن الحادي عشر. وفي الوقت نفسه كانت تصنع أيضًا كتب من حجم صغير (3 x 6 بوصة فقط). ومن الناحية الجمالية كان الصناع يحرصون على إخراج صفحات الكتابة التي تواجه واحدتها الأخرى من نفس الفصيل من كلا جانبي الرق (جانب الشعر وجانب اللحم).



شكل (5) العالم بيدة Bede أثناء الكتابة (672-735 م). يقوم الكاتب هنا بالكتابة في صفحات معدة سلفًا في شكل كتاب، وهو يمسك في يده اليمنى بريشة وفي يده اليسرى بسكينته لسن الريشة، وأيضًا لكشط أية أخطاء من على الرق. (Ms:Yates Thompson 26. f.2)، المكتبة البريطانية، لندن

وبعد أن تنتهي مهمة إعداد الرق، يمسك الكاتب بريشته ليخط بها ما يريد. ويلاحظ أن مصطلح "قلم" (Calame) يذكرنا بأداة الكتابة القديمة من "العرجون" المسنون. أما لفظة "ريشة" القلمية فهي تعني في الأصل ريشة من جناح الطير. ويلاحظ أن كلمة ريشة بالإنجليزية (pen) مشتقة من اللفظة اللاتينية (penna) التي تعني ريشة جناح طائر، في حين أن الكلمة الفرنسية لنفس المعنى (Plume) مشتقة بدورها من الكلمة اللاتينية (pluma) التي تعني ريشة صغيرة. وكانت الريش المفضلة تلك المتخذة من الطيور الكبيرة كالأوز والغربان، وبخاصة الريشة الكبرى في الجناح الأيسر لهذه الطيور، التي كانت تسهل على الكتبة أن يخطوا كتاباتهم بيدهم اليمنى في يسر وسلاسة. وبعد تشذيب الجزء السفلي من الريشة، يشكل طرف رأسها بدقة، ثم يضم بعناية، ثم يسن بحيث يحافظ على القدر الكافي من الحبر لكتابة العديد من الحروف في صف واحد من المخطوطة. وكان الناسخ يستهلك العديد من الريش، كما كان يتوجب عليه أن يعيد سن ريشته من حين لآخر. وكان يمسك دومًا بسكين في يده اليسرى لهذه المهمة من ناحية، ولكي يبقى بها أيضًا على الرق في وضع مسطح ، وكذلك لكي يكشط بها ما قد يعن من أخطاء أثناء الكتابة (شكل 5، 6).

وتبقى مسألة توافر الأحبار: ورغم أنه كانت هنالك تقنيات متعددة لإنتاج الأحبار، إلا أن كل كاتب لديه تركيبته الخاصة به. والحبر السائد آنذاك كان الأسود أو البني، والذي تغلب على تركيبته صبغة الكربون الأسود أو الحمضية. وكان الحبر الجيد ذاك الذي لا ينسال ولا يتحلل ولا يتلف الرق بعد الخط به. ويلاحظ أن استخدام الحبر الذي تدخل فيه أحماض زائدة كان يؤدي إلى تآكل بعض الحروف من الرق، تاركة علامات محل التآكل. أما الأحبار الجيدة التركيب فقد صمدت أمام عوادي الزمن، وبقيت ناصعة نضرة كيوم استخدامها منذ مئات السنين: في حين أن الأحبار الرديئة قد ذبلت خطوطها، أو اكتسبت لونًا آخر باهت الشكل، مع فقدان الرق لسماته الأصلية. كذلك نجح بعض الكتبة في تصنيع أحبار ملونة تراوحت بين الأحمر والأخضر والأزرق، وذلك لتزيين مخطوطاتهم ببعض التصاوير.

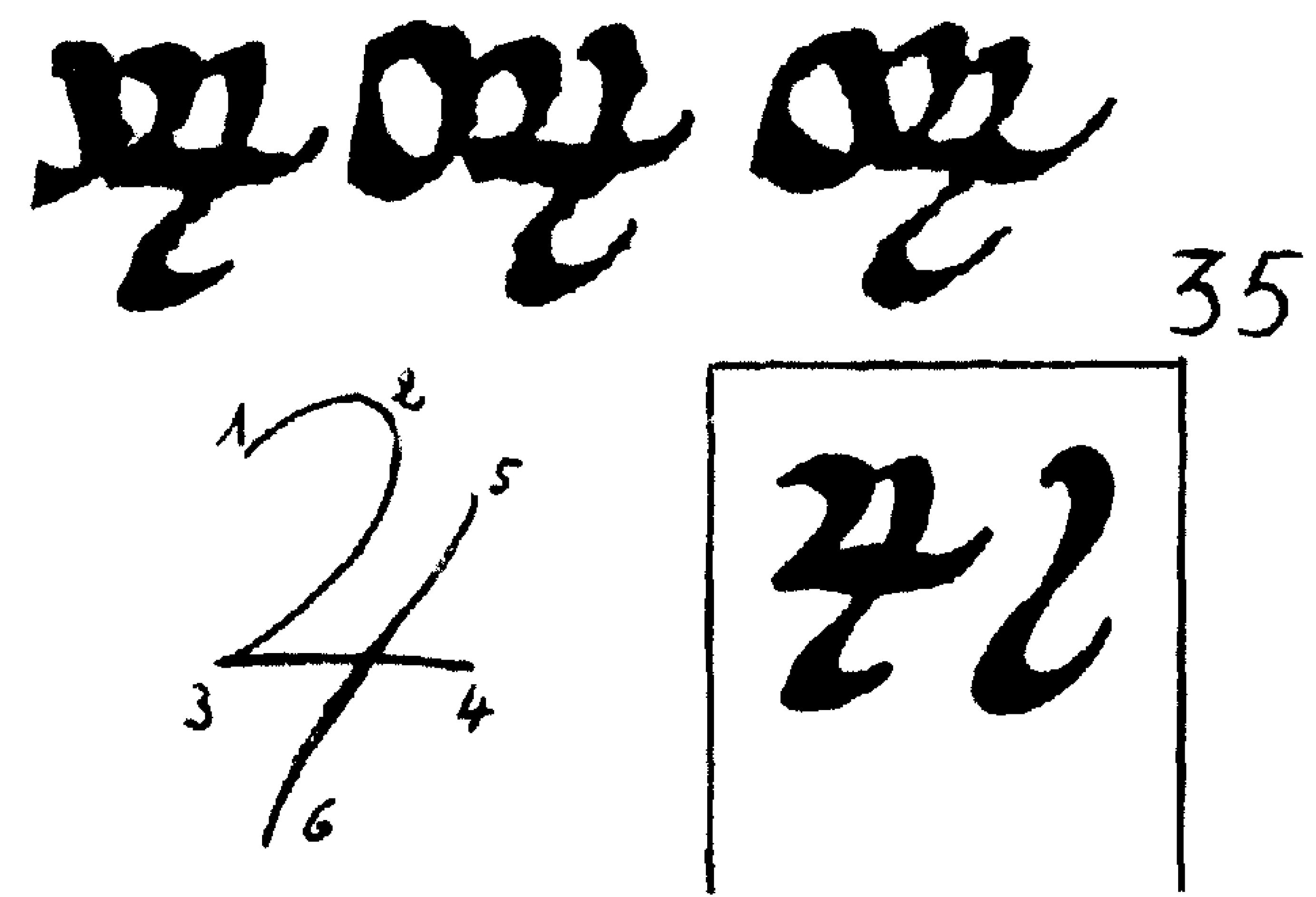
الكتابة

كان الكاتب يضع راحة يده على الرق، ثم يأخذ في خط حروفه تباعًا، ولكل حرف جرة خطية متسقة (ductus) يتسم بها، وإن كان الاتساق لم يمنع البعض من ابتكار بعض التنويعات في أشكال الحروف (شكل 7). ويتألف



شكل (6) إنه بفضل رسومات لأصحاب الأناجيل تصورهم وهم يعملون -الصورة هنا للقديس لوقا- فإننا نملك عددًا وافرًا من رسومات كتبة العصور الوسطى، إن كانت قد رسمت بطريقة مثالية إلى حد ما.(Ms:56)، المكتبة الوطنية، أثينا

الحرف من جرات متتابعة بسن الريشة من أعلى إلى أسفل أو من اليمين إلى اليسار وأحيانًا باتجاه مائل (وقد تجنب الكتبة الزخرفة المبرقشة ومط الحروف على أهوائهم). وقد أوضح الأستاذ ليون جيلسن (Gilissen) في بحوثه كيف كان الكتبة يخطون حروفهم، ويتابعون جرات أقلامهم أو ريشاتهم لإخراج كتابة تنم عن يد ثابتة واثقة. ولما كان هنالك اتفاق عام حول أشكال الحروف بحيث تخرج مقروءة في يسر للجميع بشكل متعارف عليه بين جموع النساخ، فإن نصوص العصر قد جاءت في أكثرها واضحة ومقروءة، كما هي الحال في كتبنا المطبوعة في وقتنا الحاضر. وهذه التقنية مع مراعاة استقلالية الحروف تعني أن كتابة العصور الوسطى كانت شبيهة بالطباعة، من حيث الدقة والصرامة والنمطية، وهي تعني في نفس الوقت أنها تفتقر إلى عنصر الإبداع. ومع ذلك فقد كان يحلو لنفر قليل من النساخ أن يتركوا بصماتهم على ما يكتبون، بحيث أصبح في الإمكان للخبراء أن يتبينوا من نظرة فاحصة مصدر هذه الخطية أو تلك (وهذا ما نعرفه



شكل (7) تبين هذه اللوحة طريقة جر الحروف (ductus). ونلاحظ هنا أن الحروف نهاية صيغة المضاف إليه اللاتينية (1 إلى 3؛ ثم 3 إلى 4؛ ثم 5 إلى 6) (orum). وكان الكاتب يحرك ريشته في يسر من أعلى إلى أسفل أو من اليسار إلى اليمين.

عن الأستاذ برنارد بسكوف (Bischoff) أبرز خبراء الخطوط والنقوش الكارولنجية الذي يستطيع تحديد تاريخ المخطوطة ضمن إطار زمني لا يتجاوز الخمسة والعشرين عامًا).

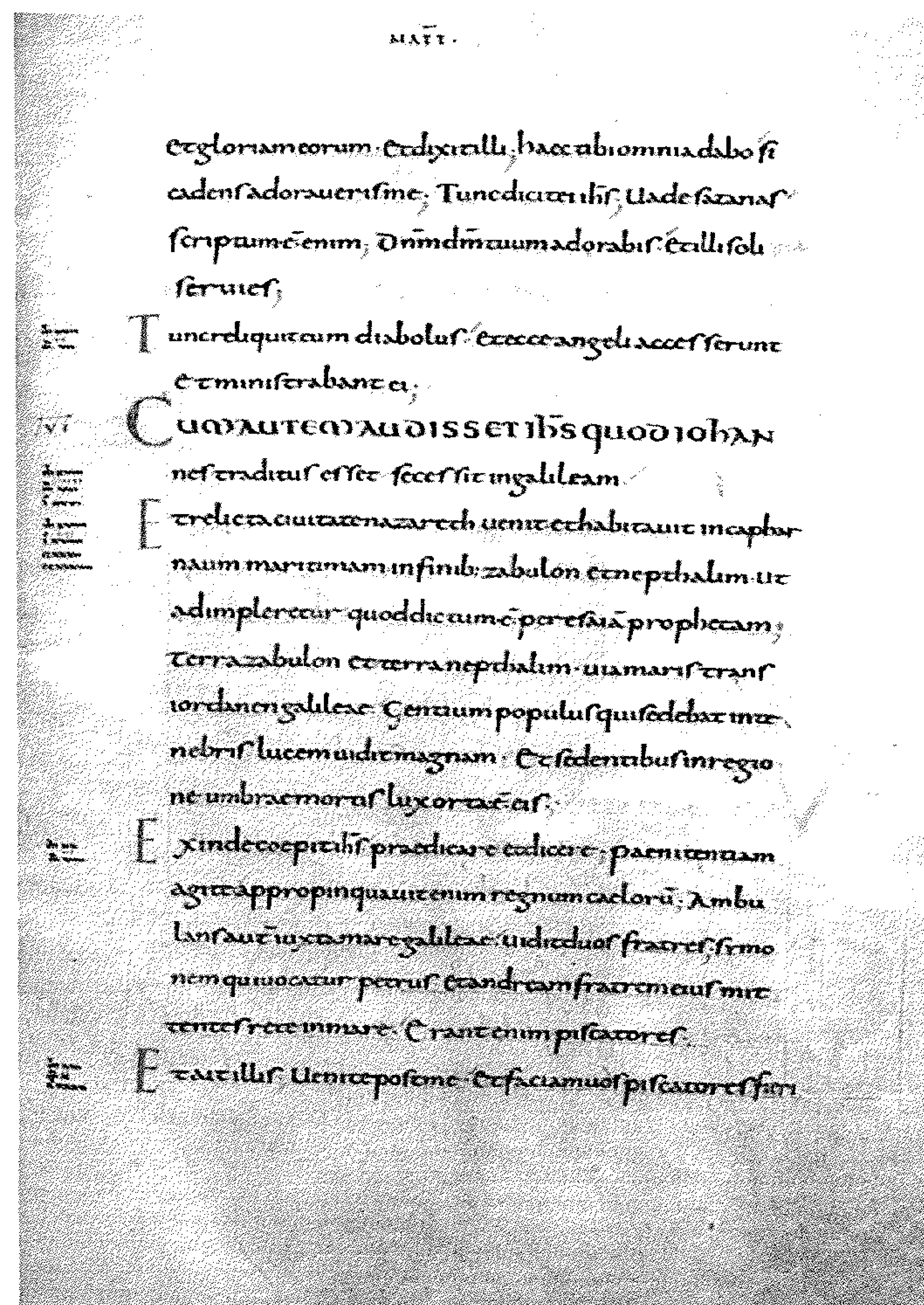
وهكذا فإن الاتساق كان القاعدة السائدة، غير أن هذا لم يحل دون وجود بعض الخصوصيات أيضًا. وكانت حروف الأبجدية التي اتبعها الكارولنجيون، اللهم إلا في بعض الاستثناءات القليلة، هي نفس الحروف الرومانية التي تنضد في الطباعة اليوم. على أن بعض الحروف تحتاج إلى شيء من الإيضاح: فلقد كانت هناك طريقتان لكتابة حرف الـ(a)، ولرسم عصا حرف الـ(d) إما بطريقة عمودية أو بأخرى مائلة. أما الحرف الـ(g) فقد تفنن الكتبة في إخراجه بطرائق إبداعية في عُروته السفلى. أما حرف الـ(r) فقد كان التوجه نحو إزاحته قليلاً دون صف السطر. أما الحرف الـ(s) فقد كان يُخط بجرتين من الريشة حتى شابه حرف الـ(f). أما الحنية المزدوجة للحروف الاستهلالية ولأسماء الأعلام فقد تم إدخالها في وقت لاحق. أما حرف الـ(t) فقد كان قصيرًا للغاية حتى صار يلتبس مع حرف الـ(c). وبالنسبة للحروف الاستهلالية، فقد حظيت باهتمام أكبر؛ كما نلاحظ من التكويرة المزدوجة لحروف:الـ(B)؛ والـ(D)، وفي الجرات المائلة في حرف: الـ(F)؛ والـ(L)؛ والـ(T)، والـ(X)؛ وفي أعمدة حروف الـ(M)؛ والـ(N)؛ والـ(V) وفي العروة الكبيرة لحرف الـ(P). وفي حالة الحروف المزدوجة، نجد حرفي الـ(st)، والـ(Ct)، إلى جانب حالات أخرى خاصة مع حرف الـ(r). وكان في وسع الكتبة أن ينوعوا في خطوطهم مع الحروف الاستهلالية والحروف البوصية ونصف البوصية.

وكان النساخ في العصر الكارولنجي يحرصون أشد الحرص على جر ريشتهم من أعلى إلى أسفل،لأن وقع الريشة من أعلى يكون على قدر أوفر من الكثافة، مقارنة بجرتها من أسفل. وقد نتج عن هذا أن جاءت الحروف أقرب إلى شكل "الهراوة". كما أن الحرص على بقاء سن الريشة على نفس الزاوية عند خط الجرات المنحنية خلق أجزاءً ناحلة وأخرى سميكة، صعودًا وهبوطًا (وهذا ما يعرف عادة بمصطلح "العروة والساق").

وفي الأيام الباكرة للعصر الكارولنجي، كان اهتمام النساخ الأكبر منصبًا على تعقب كل حرف على حدة، بحيث لا يأتي الحرف الذي يتبعه كامتداد للحرف الذي يسبقه رغم تلامسهما. وهكذا تتابعت الكلمات واحدة وراء الأخرى دون فصل واضح بينها، مع وجود فواصل بيضاء في بعض الأحيان. ومع ذلك فهناك بعض النصوص من هذا العصر، جاءت مزدحمة كأنها من نقوش الرومان القديمة على أضرحة الموتى. وهذه النصوص المستغلقة تحتاج إلى قراءة بصوت عالٍ، لأن العين تجد صعوبة بالغة في فك رموزها المختلطة. والمعروف أن أهل العصر كثيرا ما كانوا يقرأون النصوص بصوت مرتفع لضمان جذب انتباه السامعين، وأحيانًا بالهمس تجنبًا للإزعاج.

ومع بدايات القرن العاشر، راح النُساخ يباعدون بين الحروف في كتابتهم، لتسهيل المهمة على القارئ. وبعد ذلك بقرن، ضمت الحروف معًا لتصبح الكلمة أكثر وضوحًا، وبذلك حلت القراءة بالعين بدلاً من الاستماع إلى القارئ. وفي القرن الثالث عشر أخرج الكتبة مخطوطات واضحة، بحروف متباعدة، وبكلمات بينها مسافات معقولة. وفي هذه الحقبة من التاريخ الوسيط، بدأ استخدام التنقيط على نطاق واسع، وفق قواعد متفق عليها: فالحرف الاستهلالي يقصد به لفت النظر إلى بداية عبارة جديدة. وأيضًا لالتقاط الأنفاس عند القارئ، كانت تترك مساحة خالية علامة على الوقفة. أما الشولة المنقوطة فكانت في وضع مقلوب عما هي عليه في وقتنا الحديث، وكانت الشولة تميل يمينًا إلى أعلى فوق ساحة التوقف. وفي آخر المطاف ظهرت علامة الاستفهام. وبذلك اكتملت عملية التنقيط مع حلول القرن الثاني عشر.

على أن أهل العصور الوسطى كانوا شديدي الغرام باختصار الكلمات والأسماء، وهذا أمر غير مألوف عند قراء العصر الحديث. وفي البداية كانت هذه الاختصارات تمثل 10% من الكلمات، ثم انتشر الأمر حتى وصلت إلى 50% من الكلمات وأكثر. وكان هذا اللجوء إلى الاختصارات بقصد توفير أدوات الكتابة والوقت أيضًا. وصار الاختصار بعد ذلك يتم وفق قواعد متفق عليها، انتظمت مع القواعد الأخرى الأسبق عليها. والحق إن



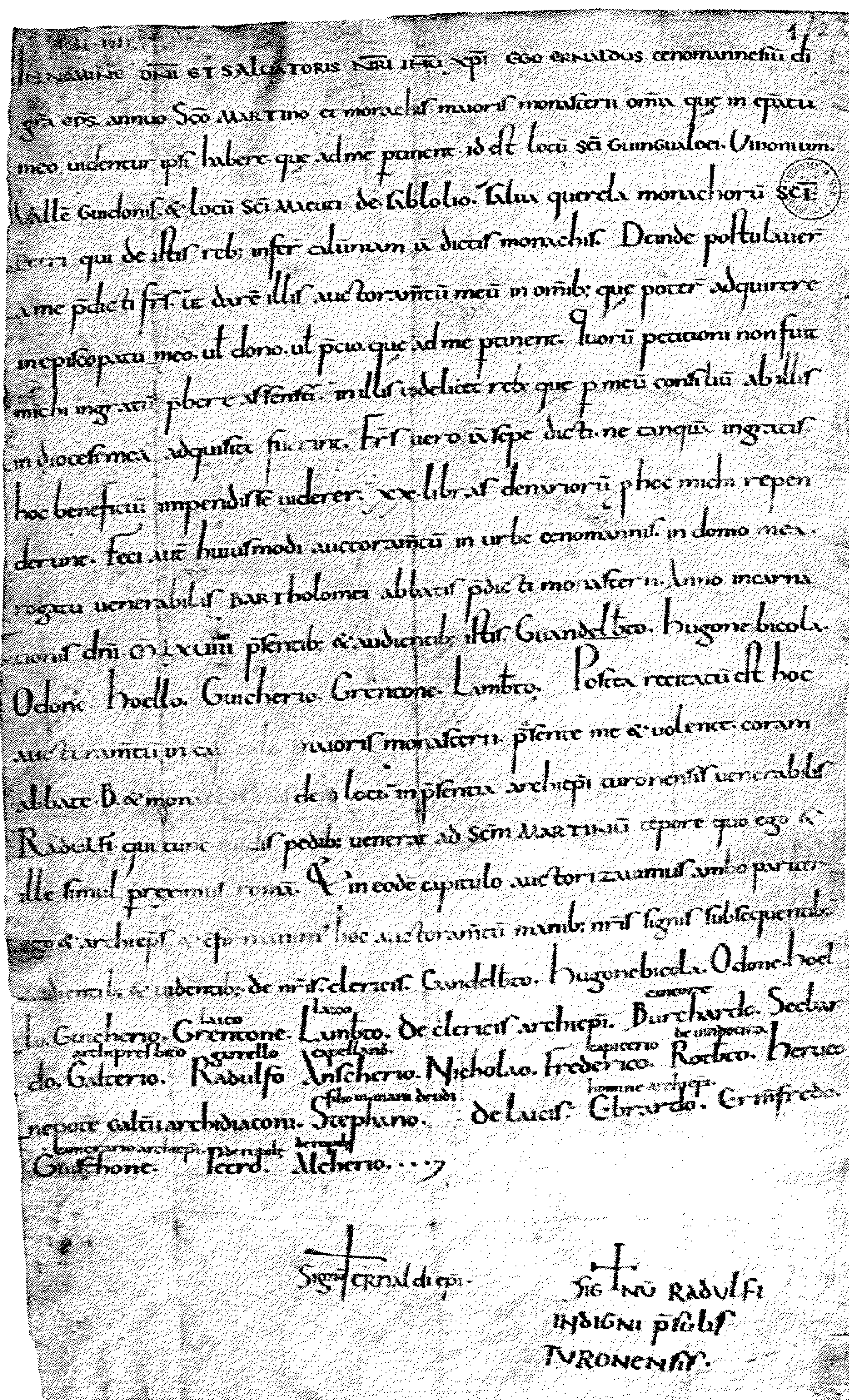
شكل (8) هذا التجميع للأناجيل يرجع إلى القرن التاسع، وكان يستخدم في صلوات القداس، وهو مكتوب بخط واضح، وإن كانت الكلمات متلاصقة واحدتها الأخرى. (Prüm Evangelistary, Ms.lat. theol. fol.733; fol.28r, Berlin)

ظلت سمة لصيقة بكتابات العصور الوسطى بشكل عام. ومع أنها تجعل القراءة مهمة وعرة لمن لا يعرف قواعدها، إلا أنها أخذت تجبر من يتصدى لها على الإلمام بقواعدها الأساسية.

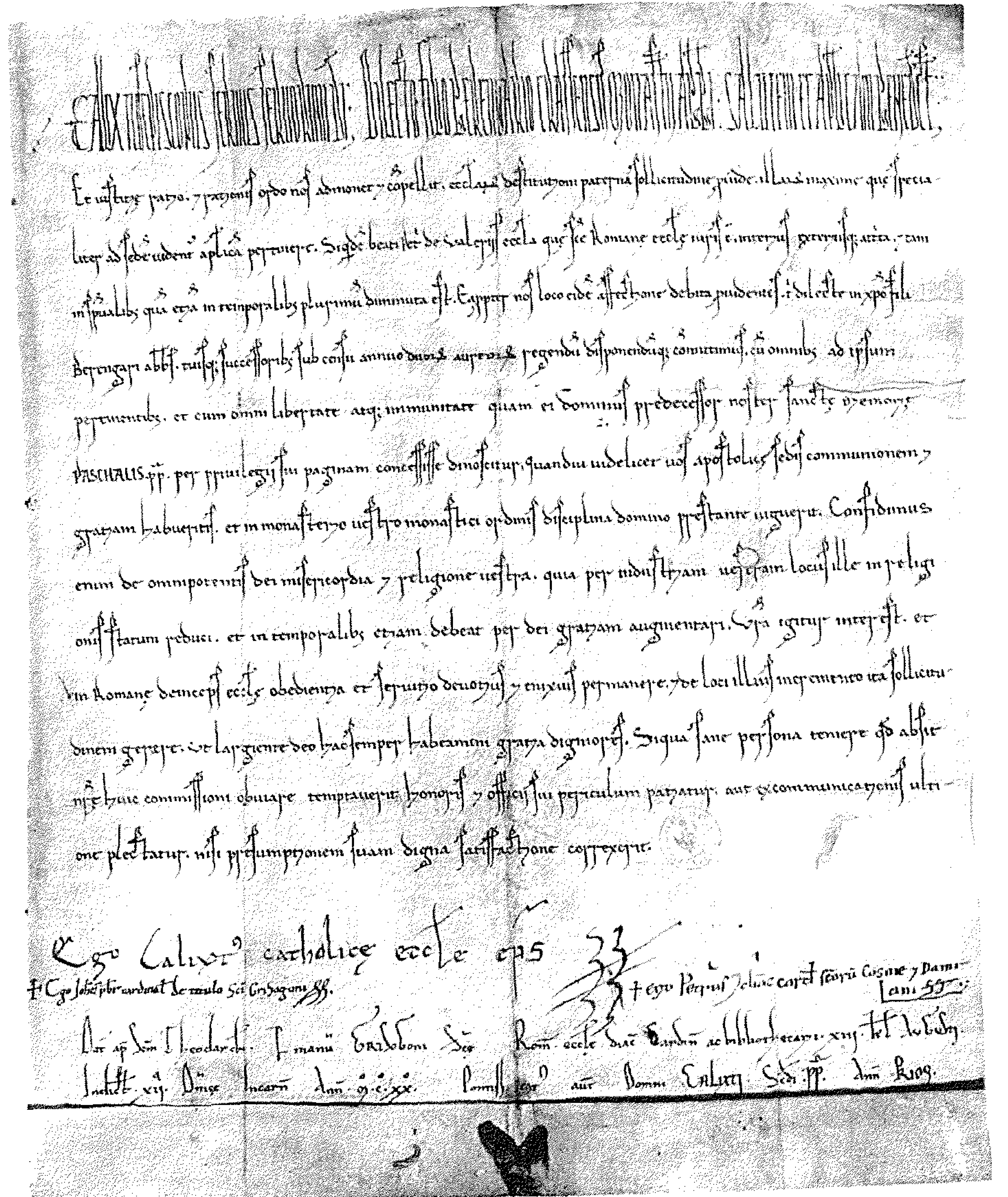
إخراج الصفحات

كان كتبة العصور الوسطى يضعون قراءهم في الاعتبار، ولذا فإنهم حرصوا على الإخراج الجيد لصحافهم، وترقيمها وتوضيح نقاط البداية والوقفات، مع استخدام حروف الاستهلال ورؤوس الموضوعات، والأعمدة والرسومات التوضيحية (شكل 12). كما كانوا يولون أهمية خاصة للهوامش والسطور، بوضع خطوط عمودية وأفقية إما على ظهر الرق (بنقطة غائرة)، أو على الواجهة (بنقطة واضحة). وبهذه الوسائل أمكن لهم تبرير وجود الهوامش على الجانبين الأيمن والأيسر، مع ضمان مسافات متوازنة بين السطور، والحفاظ على حجم الرق طبق القواعد المعمول بها. وكانوا يرتبون النص إما في سطور طويلة أو في أعمدة. وتبدأ الأجزاء الرئيسية للنص بحروف استهلالية كثيفة، أو في شكل تتداخل فيه أوراق الزهور أو تصاوير شخوص بعينها، أو زخرفة بخيوط مشجرة. ولتسهيل المهمة على القارئ في التعرف على أبواب النص، كان بعض الكتبة يضعون رؤوس الموضوعات في خط انسيابي. كذلك كانوا يتركون مساحة كافية على الرق للتصاوير التوضيحية، حتى يتمكن الفنان المختص من إتمام مهمته؛ مع إشارة بخط منمنم ترشده إلى ما هو مكلف به من رسومات. وكانت هذه التصاوير متنوعة في أبعادها؛ فمنها الصغير (للاستهلال)؛ والمتوسط (لجزء معين من الصفحة)؛ والكبير (الذي يشغل الصفحة كاملة). وكانت الرسومات توضع قريبة من الفقرة المتصلة بموضوعها، وبهذا يمكن للكلمة أن تحيل القارئ إلى الصورة وبالعكس.

هذا وقد تطور إخراج الصحائف مع تطور الشروح والتفاسير التي أدخلت في هوامش الرق (شكل 11). وكان هذا النظام مخصصًا في الدرجة



شكل (9) لاحظ دقة الإخراج والكتابة في هذا الميثاق من القرن التاسع، والذي أصدره إرنو أسقف لي مانز (Ernoud, Bishop of Les Mans). Nous. Acq. lat.2588 item1). المكتبة الوطنية، باريس



شكل (10) منعًا للتزييف اتخذت الصكوك التي كان البابوات الرومان يصدرونها صيغة وإخراجًا في غاية الصرامة والدقة، كما يتبين من هذا الصك الذي أصدره البابا كالكستوس الثاني إلى رئيس الدير برانجر من لاجراس، والمؤرخ 20 يوليو 1119 م. (Collection Baluze 380. no.14)، المكتبة الوطنية، باريس

الأولى لأصحاحات الكتاب المقدس، والكتب المدرسية الخاصة بالأجرومية والقانون، وبكل النصوص التي تحتاج إلى شروح لمحتواها. وفي هذه الحالات كان النص يشغل حيزًا محدودًا من الصفحة في حروف كبيرة إلى حد ما، أما الشروح المحيطة بالنص فكانت تكتب بحروف صغيرة للغاية. وهنالك رموز تحيل القارئ إلى ما يقابلها في الهوامش من شروح وتفاسير. وبهذا أصبح في مقدور القارئ أن ينتقل في يسر من النص إلى الهوامش، التي كانت تحتوي أيضًا على قواميس للمفردات الصعبة. ولقد نجح بعض النساخ في إخراج انجازات خطية رائعة من هذه التقنية من تداخل ميسر بين المتن والهامش.

اكتمال إخراج الكتاب في صورته النهائية

بعد أن ينتهي الناسخ من مهمة الكتابة، وبعد أن ينقش بريشته اسمه واسم الدار التي تم فيها النسخ، وهو يشعر بالغبطة لاكتمال المهمة التي وكلت إليه، تبقى عملية تجميع الكتاب وتجليده بطريقة تليق بقدره. وكانت تجمع كل رزمتين أو ثلاث أو أربع معًا، وتوثق بربطة متينة من خلال شريحتين من الخشب، لصيانة وجه الكتاب وظهره، ثم يجلد بغلاف من الجلد على نفس الشاكلة التي يتم بها إخراج جميع الكتب. وكانت عملية التجميع والتجليد تتطلب توخي الكثير من الدقة والحذر، وهذا ما نعرفه من واقع بعض التعليمات (الواردة) في نهاية كل رزمة، مع ما يشير إلى الرزمة التالية.

وفي بعض الأحوال كانت تستخدم مشابك معدنية لإغلاق الكتاب وذلك للحفاظ على وضع الرق وسلامته. وبهذا تكتمل مهمة إخراج الكتب؛ التي كانت تميز أحيانًا بألوانها (فهناك على سبيل المثال الكتاب الأبيض الخاص بدير القديس دينيس وغيره كثير). أما الكتب الثمينة فإنها كانت تعهد إلى صائغي الذهب لكي يزينوا أغلفتها بالعاج والأحجار الثمينة، أو ببعض المعادن الغالية. وكان بعض الحرفيين يقومون بعمل ثقب في وسط الجزء العلوي من شريحة الخشب، لتركيب لوحة من العاج تزدان بمنظر ديني. وقد يقوم البعض الآخر بتزيين الأركان الأربعة للغلاف بالأحجار الثمينة، أو بتعليق تماثيل معدنية صغيرة في هذه الأركان. وكانت الأولوية في هذا التجليد الفاخر والباهظ التكلفة تكرس للكتب الخاصة بطقوس الشعائر الدينية، وللأناجيل الأربعة (شكل 13).

هذا وقد اكتسبت بعض معامل النسخ شهرة ذائعة، بسبب جودة إخراجها للكتب، ولذا فإنها أخذت في إنتاج نسخ عديدة من الكتاب الواحد، مثلما كانت الحال في مدينة تور (Tours) بفرنسا التي اشتهرت بإنتاج العديد من نسخ الإنجيل؛ وذلك بتوجيه من رئيس دير تور اسمه ألكوين (Alcuin) وخلفائه أيضًا، بقصد تلبية طلبات العديدين من علية القوم والخيريين بعطاياهم لهذا الدير. كما أن دير القديس أماند (Saint -Amand) قد

شكل (11) صورة مخطوطة قدمها الكاردينال بيير دي بار من رهبان السسترشيان إلى دير كليوفوه، في القرن الثالث عشر، ويلاحظ فيها أن نص المتن محاط بالشروح والتعليقات في شكل قاموس لشرح المفردات، في شكل طبقتين. كذلك نلاحظ إسنادات مرجعية لتسهل على القارئ الإنتقال من النص إلى الشروح.

iiii. Dixerunt que mu
lieres ad noemi

Benedictus dominus qui non est passus
ut deficeret successor familie
tue et vocaretur nomen eius in israel et habeas
qui consoletur animam tuam et nutriat se
nectutem. De nuru enim tua natus est qui te diligit
et multo tibi melior est quam si sep
tem haberes filios. Susceptumque
noemi puerum posuit in sinu su
o et nutricis ac gerule officio fun
gebatur. Vicine autem mulieres
congratulabantur ei dicentes. Natus
est filius noemi. Vocaveruntque no
men eius obeth. Hic est pater ysai
patris david.

Hee sunt ge
nerationes phares. Phares ge
nuit esrom. Esrom autem genuit
aminadab. Aminadab genuit
naason. Naason genuit salmon.
Salmon genuit booz. Booz ge
nuit obeth. Obeth genuit ysai.
Ysai genuit david regem;

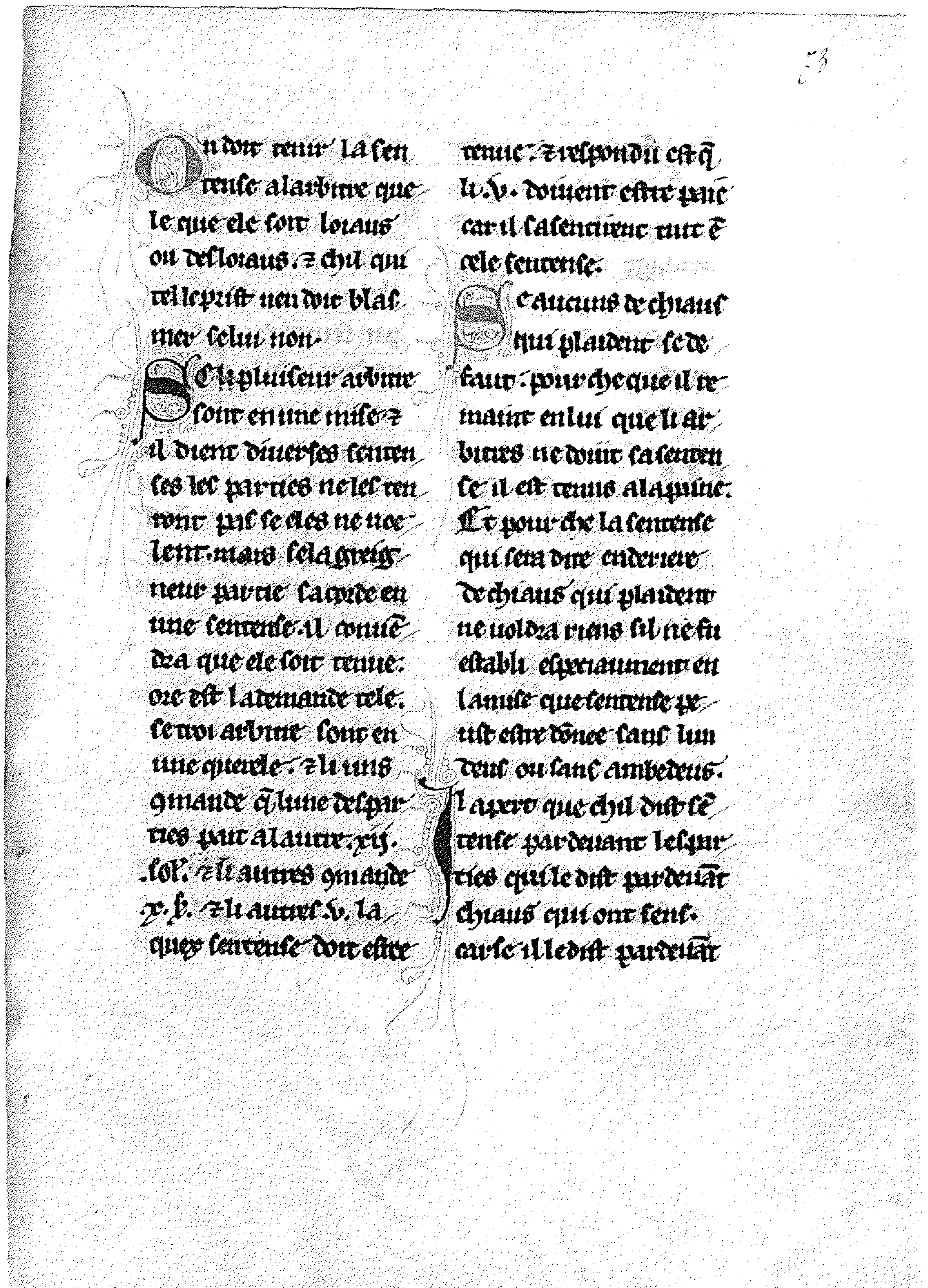
تخصص في إنتاج كتب الطقوس الدينية؛ وفي الجانب الشرقي من فرنسا تخصصت دار ريشنوه (Reichenau) في إنتاج نسخ أنيقة من الأناجيل. على أنه لا ينبغي أن نتوهم أن هذا الإنتاج يمكن مقارنته بحال بدور النشر الحديثة وإنتاجها المهول من الكتب والمطبوعات الأخرى.

كان الكتاب يمثل إضافة مهمة لمكتبة البيوتات الرهبانية. وفي بعض الأحيان كانت الكتب القيمة تربط بسلسلة داخل الكنيسة، حتى لا يحركها أحد من موضعها، أو تتعرض للسرقة. وقد توضع أيضًا مسطحة داخل صندوق خاص، يشرف عليه أمين خاص يقوم بدور أمين المكتبة لإعارة الرهبان ما يرغبون الإطلاع عليه. والمعروف أن قواعد دير بندكت كانت تلزم الرهبان على القراءة بغير انقطاع طوال فترة الصيام الكبير (Caréme). ويستدل من بعض الرسومات أنه أحيانًا كان يتولى أحد الرهبان القراءة بصوت عال في مطعم الدار على مسمع من رفاقه وهم يتناولون وجبة العشاء (كما هي الحال في بعض الأديرة اليوم)، وأحيانًا تكون هذه القراءات تتمة "لقراءة لم تكتمل أثناء الصلاة بالكنيسة". وأكثر القراءات المحببة إلى نفوس الرهبان كانت سير القديسين وتفاسير الكتاب المقدس. من هذا يتبين لنا أن المخطوطات قد لعبت دورًا بالغ الأهمية في حياة المجتمعات الرهبانية في العصور الوسطى.

الوثائق السياسية

هناك تعارف متفق عليه بالنسبة لمصادر العصور الوسطى في التمييز بين المخطوطات (أو الكتب) وبين الوثائق السياسية. وهذا المصطلح الأخير كان من الشمول بحيث يغطي الوثائق الخاصة بالأفراد فيما يتصل بوثائق الملكية أو نقلها، والأوقاف، والتصديق على الاتفاقيات، والأحكام، إلى جانب العديد من الوثائق التي كان يصدرها السادة الإقطاعيون والأساقفة ورؤساء الأديرة، أو من يقومون بالتبرعات الخيرية للمؤسسات الدينية. وكان إصدار مثل هذه المواثيق يجرى بعشرات الآلاف في كل ربوع أوروبا، ثم أخذت في الازدياد مع بداية القرن الثاني عشر. أما توزيع هذه المواثيق فكان يختلف طبقًا لمضمون ودلالة كل منها وتوقيتها. وقد جرت العادة في العصور الوسطى على أن يحتفظ أمناء المحفوظات في الكنائس والأديرة والبيوتات الملحقة بهما بالوثائق التي تمنح هذه المؤسسات امتيازات بعينها؛ ويأتي في مقدمة هذه المحفوظات العهود الملكية والصكوك البابوية. وكانت هذه العهود والصكوك تصدر عن الدواوين الملكية والبابوية المختصة بالمكاتبات، وأحيانًا عن دور النسخ في الجهة المستفيدة من هذه المنح، على أن ترسل هذه الوثائق بعد كتابتها للتصديق عليها من الجهة أو الشخص الذي يقدم هذه الهبة أو التبرع. وعالم المواثيق عالم متنوع ومزدحم مثلما هي الحال مع عالم الكتب، ولا يمكن بطبيعة الحال تغطية مختلف جوانبه بالتفصيل في هذا العرض. غير أن هناك بعض الملاحظات المهمة التي تحتاج إلى إلقاء الضوء عليها:

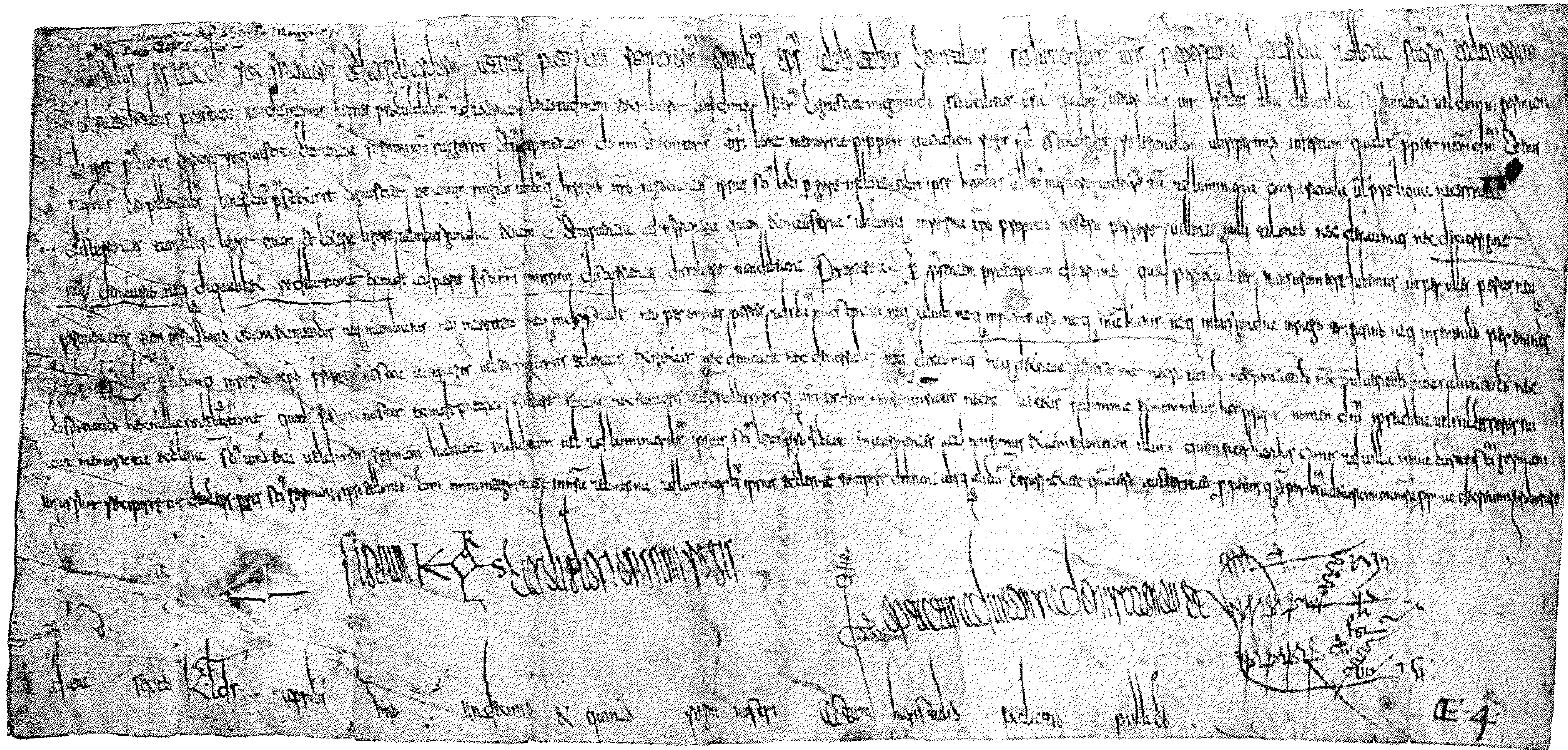
الملاحظة الأولى تتصل بالكتابة أو الخط الذي عرف باسم "خط المواثيق"، وذلك في مقابل "خط الكتب". وقد ظهر هذا التمييز مع ظهور الخط الكارولنجي المنمنم. ففي حين أن التشريعات والحوليات والمعاهدات كانت تكتب بخط واضح أنيق بحروف صغيرة، كانت المواثيق التي تصدرها



شكل (12) وجدت الفرنسية المحلية طريقها إلى مخطوطات القرن الثالث عشر. وهذا الخط واضح للغاية ومقروء في يسر. ويدور النص حول قرارات مجلس الحرب تحت إمرة پيير دي فونتين. (Nouv. Acq. franc. 10685, fol.73)، المكتبة الوطنية، باريس.



شكل (13) الحافة العلوية لتجليد كتاب *الأسرار الدينية* المقدسة المنسوبة *إلى* دروجون (Drogon) والتي ترجع *إلى* 850-855 م، وهي مزدانة بالعاج والفضة.(Ms. Lat.9428)، المكتبة الوطنية، باريس.



شكل (14) ميثاق أصدره شارلمان إلى سان جرمان-دي- پري سنة 779 م. يلاحظ أن خط الكتابة في القرن الثامن بالنسبة للمواثيق والعهود كان مستغلقًا في القراءة، ورغم ذلك فقد ظل معمولاً به لإضفاء هالة من الهيبة على هذه الوثائق بالذات (لاحظ الانسياب العمودي للحروف). (K7, no. 2r)، متحف التاريخ الفرنسي، باريس

أرشيفات شارلمان تكتب على النمط الميروڤنجي القديم (شكل 14). وفي هذا النمط الميروڤنجي كانت تستخدم شرائح الرق الكبيرة لتحتوي نصًا كبيرًا أفقي السطور، على جانب الرق الأكثر طولاً وانسيابًا. ويتألف السطر الأول من حروف طويلة ناحلة متزاحمة، مما كان يصعب معها فك طلاسمها بسهولة. أما السطر الثاني فيفصله عن السطر الأول مسافة معقولة، وكان أفضل شكلاً من السطر الأول، وإن كان يحتوي على العديد من الحروف الملتوية صعودًا وهبوطًا. وواضح أن هذه المواثيق والصكوك كانت تفتقر إلى الكثير من التبسيط واستدارة الحروف، التي اتسمت بها خطوط الكتب.

وهذا التقليد الذي ظل سائدًا لفترة طويلة من الزمن قد يبدو غريبًا، ولكن حقيقة الأمر أن استخدام المواثيق كان دربًا مختلفًا عن درب الكتب والنصوص الأخرى التي كان تداولها يتم على نطاق واسع. ويبدو أن أهل العصر كانوا مغرمين بالاحتفاظ بتلك المواثيق في شكلها التقليدي الذي يشي بغلالة من الغموض والهيبة التي تحيط بمن يصدرونها من ملوك وسادة؛ خاصة عندما راحت هذه الأرشيفات تضع علاماتها ورموزها وطغراتها (مونوجرام)، ناهيك عن وقع الأختام الملكية عليها. وحتى عندما أخذت دواوين الملوك في إصدار المواثيق بخط يقارب خط الكتب، فإن الشكل العام للوثيقة لم يتبدل عن ذي قبل، وذلك للتأكيد على الأصالة والموثوقية. ولم يتغير هذا التقليد إلا عند وصول آل كاپيه إلى العرش في فرنسا، وعندها أخذت مواثيق الديوان الملكي تقارب النصوص العادية في الكتب، وإن كانت في الوقت نفسه قد أبقت على بعض الملامح التقليدية.

وكانت هذه المواثيق تحفظ بعناية فائقة داخل صندوق بعد طيها لحماية محتواها، فهي البرهان الفيصل على الحقوق والممتلكات التي كانت في حوزة المؤسسات الدينية. ومن باب التحوط أيضًا، كان يتم عمل نسخ منها لتضم مع أخرى عرفت باسم "السجلات" كان يرجع إليها عند الضرورة لمقارنتها بوثائق أخرى حول أمر خلافي، دون الحاجة إلى العبث بالأصول المحفوظة في صندوق آمن. أما إذا كانت الحاجة ملحة في قضية خلافية كبرى، فإن المسئولين يقومون بإخراج الوثيقة الأصلية من مخزنها لكي تعرض أمام المجتمعين وتقرأ بصوت عال على مسامعهم. "وكانت النصوص غالبًا ما تكتب في أسلوب نثري موزون". وإذا ساورت الشكوك بعض الحضور، فإنه كان يسمح للمتخصصين بالقيام بفحص الوثيقة للتأكد من موثوقيتها وأختامها ورموزها بدقة بالغة، وكلما كانت الوثيقة في شكل مهيب كلما كان وقعها على الأنفس بالغ الأثر. ومن الخواص التي كانت تضفي على الوثيقة قدرًا هائلاً من التقدير أن يكون سطرها الأول مكتوبًا بحروف طويلة، وبحروف استهلال لبداية كل عبارة ولأسماء الأعلام (وبخاصة أسماء القديسين وأهل الشفاعة)، مع عُرى ونقوش زخرفية، أو أن تكون مزدانة بطغرة ملكية، أو برمز الموثق الإمبراطوري (من بين الرموز كانت صورة خلية النحل)، أو بالختم البابوي، إلى جانب قائمة الشهود (في سطور أو أعمدة)، وأيضًا مع تسجيل لتاريخ إصدار الوثيقة في آخرها. كذلك كان يضاعف من قيمة الوثيقة تثبيت ختم في طرفها أو متدلٍ منها (شكل 15). وسرعان ما أخذت المدن في اتباع خطى الكنائس في أمر "العهود" والامتيازات، خاصة تلك المتعلقة بمنح حق الانتخاب أو الإعفاءات

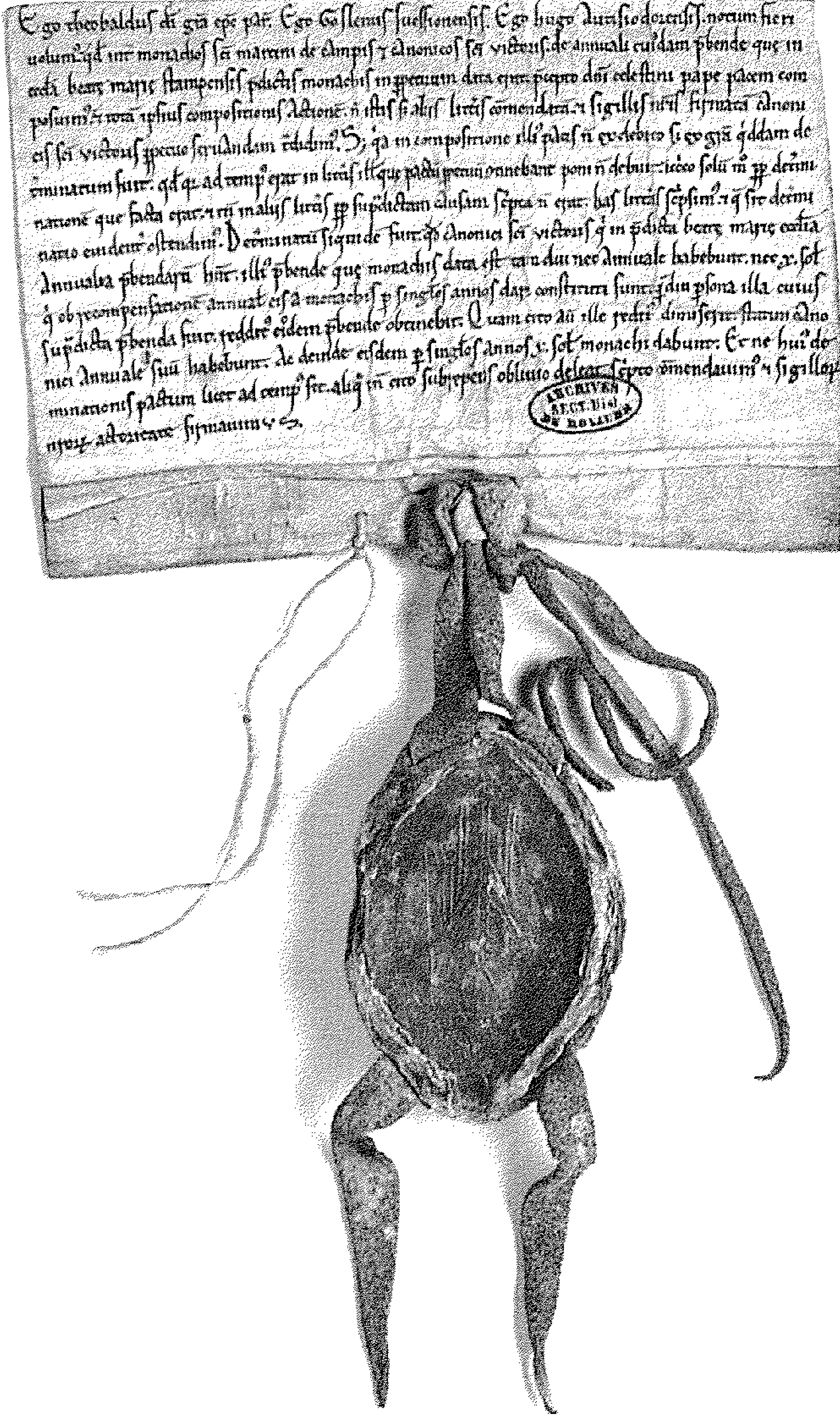
الضريبية. أما البراءات العادية فقد كانت تكتب على عجل على قطعة من الرق التي قد تكون ممزقة في أحد جوانبها.

وبالنسبة للصكوك والمراسيم البابوية، فقد كانت تصدر متوافقة مع نفس القواعد التي تحكم المواثيق العلمانية. ويذكر أن البابا ليون التاسع، الذي كان على دراية واسعة ببلاط الملوك الألمان بحكم نشأته، قد أرسى قواعد دقيقة بالنسبة للصكوك البابوية (شكل 10). كما أن أساقفة كثيرين، ممن كانوا يحتفظون في دور محفوظاتهم بمواثيق وصكوك، قد حرصوا على عمل نسخ منها في أشكال مهيبة، وقد بقى منها بعض العينات التي تعود إلى القرن التاسع وما بعده، خاصة في المنطقة الواقعة ما بين نهري اللوار والراين. أما الأراضي الجنوبية الخاضعة للإدارة الإمبراطورية الألمانية، خاصة في مناطق ما وراء الراين، فإنها لم تكن تراعى هذه المعايير الدقيقة.

لاشك في أن الدراسات الخاصة بعلم الخطوط والبراءات في العديد من الدواوين الملكية والإمبراطورية والبابوية والأسقفية في أواسط العصور الوسطى قد أضافت الكثير من المعلومات عن المؤسسات وممارساتها، وعن الاتجاهات السائدة في المجتمع، وعن الألقاب التي كان يتخذها السادة الذين أصدروا هذه المواثيق. كذلك تعرفنا هذه الوثائق بديباجات الكتابة المتبعة في تلك الحقبة من التاريخ، وبقوائم الشهود وترتيب أسمائهم، وبأنواع الأختام، وأيضًا بصيغ "اللعنات" السائدة على لسان العصر(من قبيل "أن أي شخص يعترض على هذه الهبة، سوف يجر على نفسه غضب الله القدير، وسوف يكون مآله الحرق بالنار في جهنم مع داثان وأبيرام ويهوذا الخائن"). لقد أصبحت المواثيق والعهود مادة تاريخية أصيلة بالغة الأهمية، ولقد انكب الباحثون على دراستها للخروج بمعلومات جديدة عن أحوال العصور الوسطى. وسوف نشير هنا إلى مثال واحد، هو المعروف باسم "خط مدينة لييج Liége" لكي نبرز قيمة البحث في عالم المخطوطات والمواثيق.

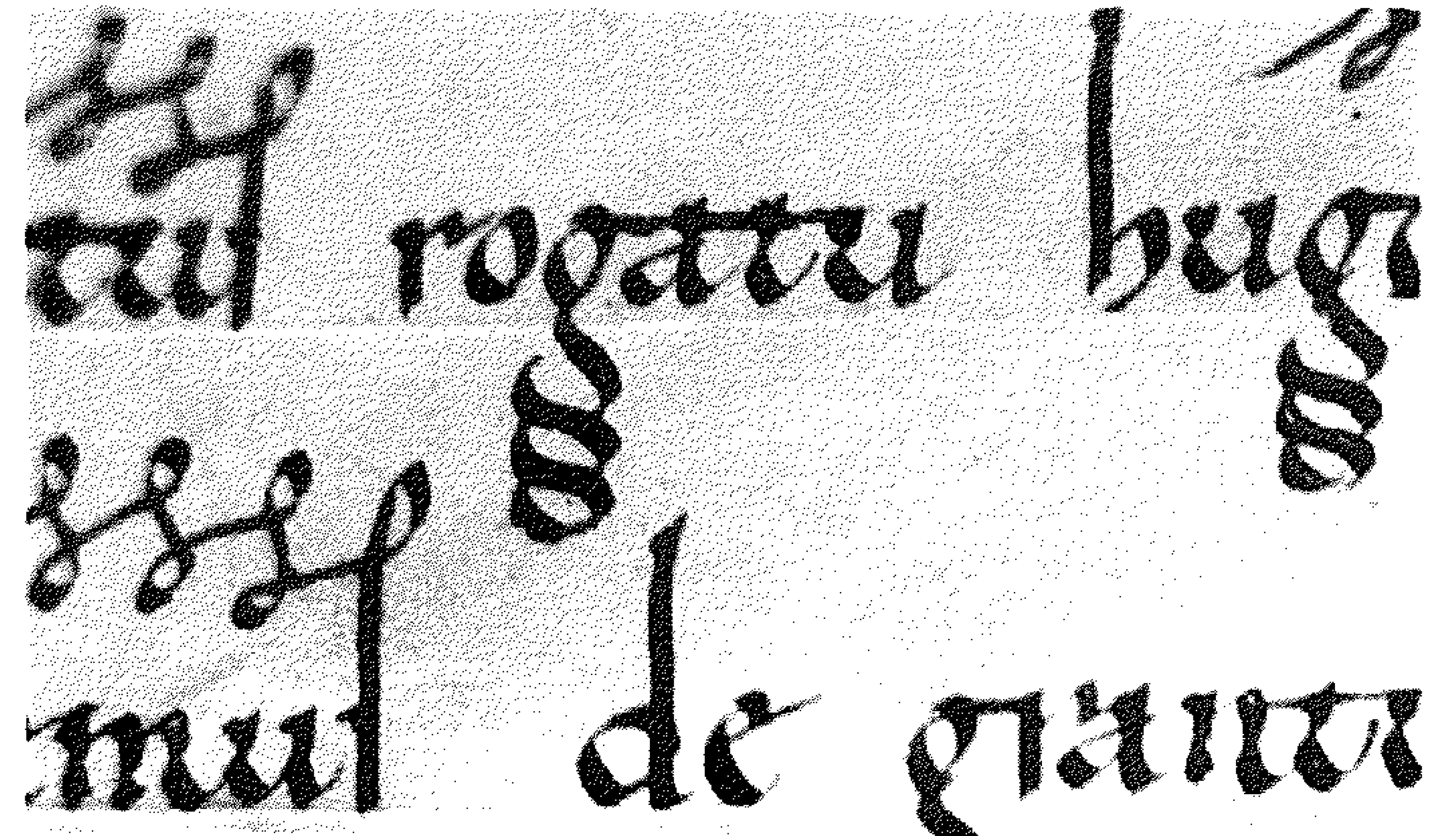
زخرفة كتابة المواثيق

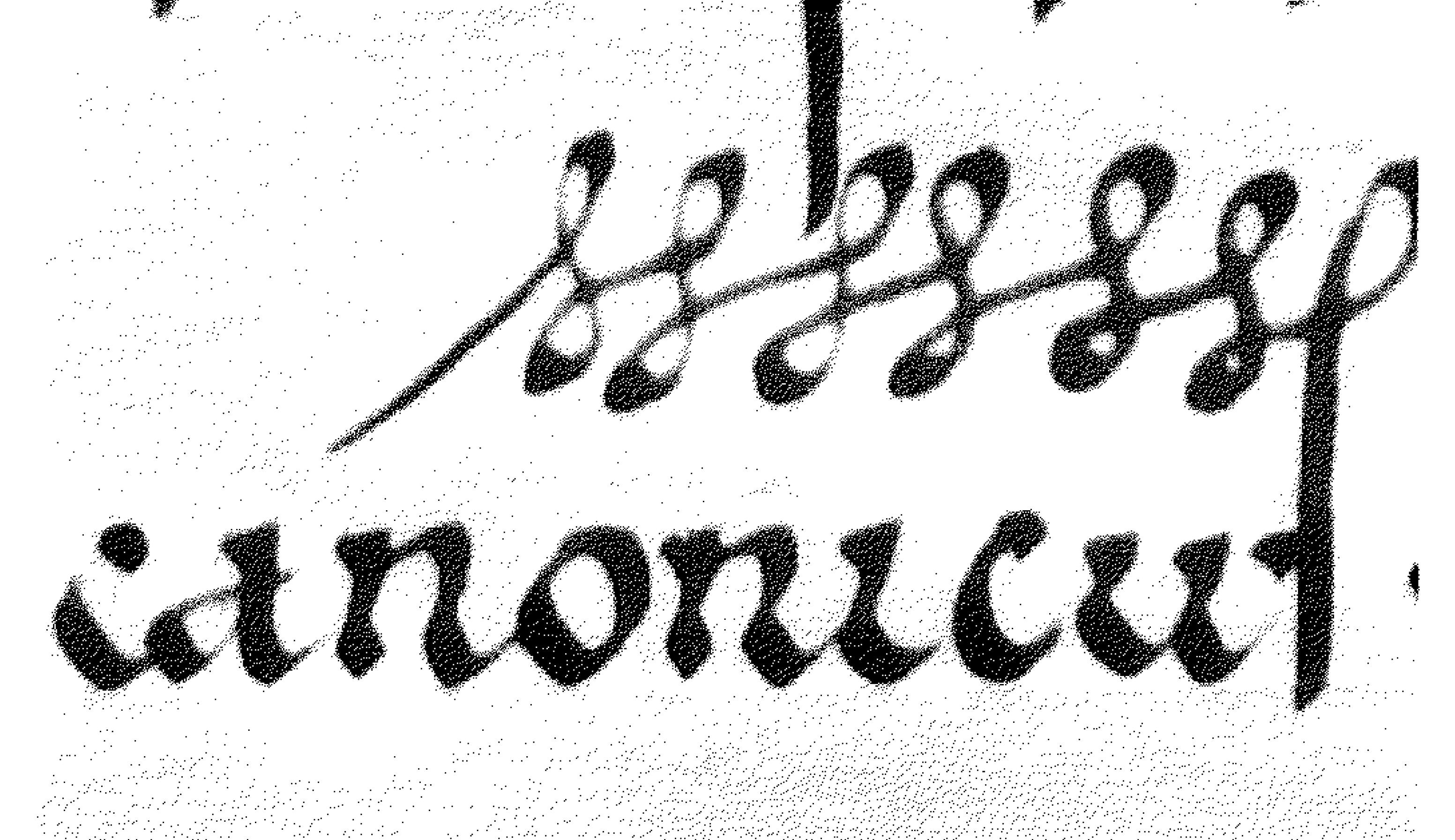
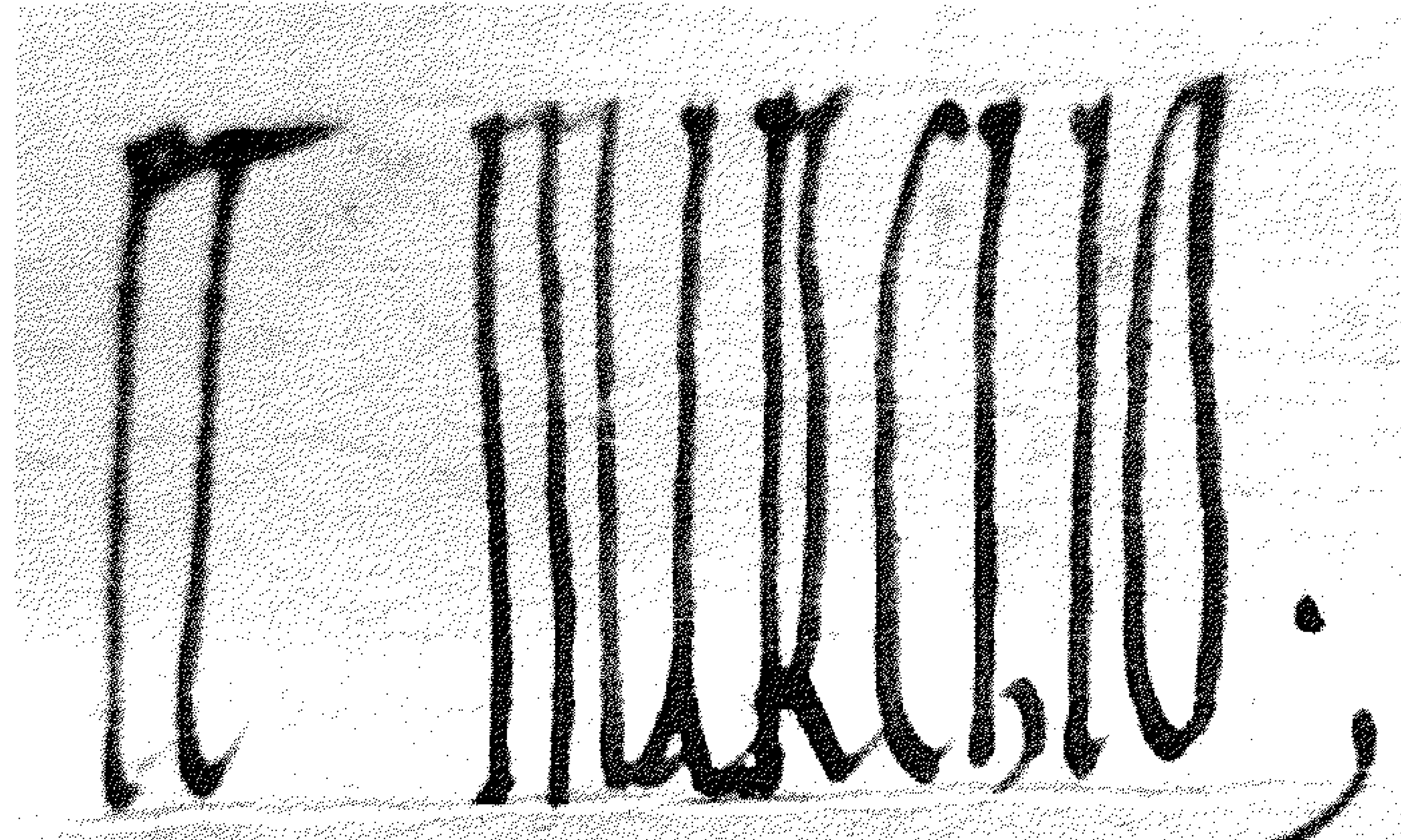
كان أول من اكتشف زخرفة المواثيق التي صدرت عن مدينة لييج البلجيكية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر العالم الألماني جاك شتاينون Stiennon. وقد لاحظ هذا العالم وجود الكثير من العُرى (العقد) مضافة إلى نهايات الحرفين:L,S، وذلك بجر هذه النهايات نحو الخلف قبالة الجانب الأيسر (شكل 16). ولم يكن هذا الجر من جانب الكتبة لمجرد لفت الانتباه إلى بعض الكلمات المهمة وإنما بقصد زخرفة المسافات الواقعة بين الأسطر، وفي الوقت نفسه فإن العلامات الخاصة بتغيير النطق لحرف بعينه، وكذا العلامات الدالة على الاختصار قد احتلت بدورها حيزًا كبيرًا من الوثيقة. وقد قام هذا العالم (شتاينون) بإعادة فحص هذه الظواهر، لعله يعثر على ما يعزز القول بوجود "مدرسة خطوط خاصة" بمقاطعة لييج. ولقد وقع اختياره على ثلاثة معايير لإجراء هذا البحث وهي: التفاف عقد الحروف بشكل ثعباني؛ وشكل حرف الـ(g) المقارب لشكل الزنبرك؛ ثم المد الأنيق لاختصار حرفي (us). وعلى هذه الأسس الثلاثة راح يجوب أرشيفات البلدان الأوربية ينقب فيها عن ضالته المنشودة. وسرعان ما اكتشف



شكل (15) وثيقة مشتركة أصدرها أساقفة كل من باريس، وسواسون، وآكزير بخصوص نزاع وقع بين ذيدي سان مارتين – دي– شامب، وسان ڤكتور (1151–1144 م). وكانت مصداقية الميثاق وقفًا على وجود ختم رسمي عليه، وهنا لم يبق على الوثيقة سوى ختم واحد بدلًا من ثلاثة. (L. 900, no.16)، الأرشيف الوطني، باريس

شتاينون أن هذه الطرز الزخرفية كانت واسعة الانتشار في بلدان عديدة في أوروبا، ولم تكن بحال وقفًا على منطقة لييج. وعليه فقد سلم، بشكل عام، بسلامة النتائج التي كان قد توصل إليها العالم هانجال (Hanjal) ومؤداها أن المدارس الأوروبية المتعددة كانت متساوقة واحدتها مع الأخرى فيما يخص خطوط الكتابة. ومع ذلك، فإن بعض النتائج الأخرى قد ظهرت من بحوث العالم شتاينون، ومن بينها: تأثر دواوين الوثائق الأسقفية بدار الوثائق البابوية من حيث الإخراج والزخرفة، تساوق الكتابة في مختلف معامل النسخ التابعة لأديرة جماعات رهبان السسترشيان (Cisterciens) سواء في الخط أو الإخراج المتقن للوثائق. أما القول بأن مدينة لييج قد تفردت دون سواها بتقنية زخرفية خاصة، فيمكن الرد عليه بأن هذه التقنية

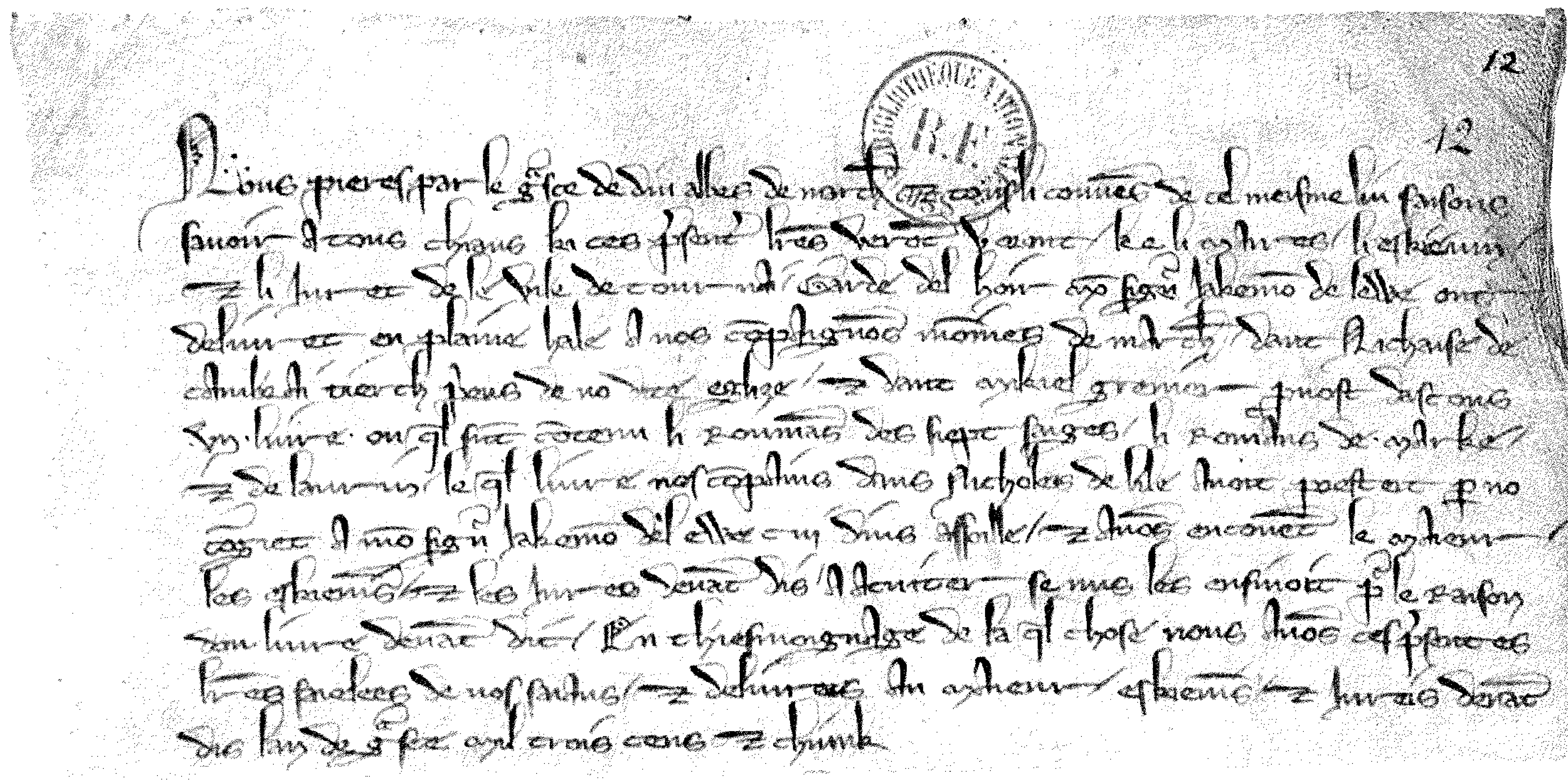


شكل (16) تفاصيل ميثاق أصدره ثيري دوق اللورين إلى ملحقية كنيسة سان - دييه (Saint-Dié) سنه 1114 م. يلاحظ أن هذا الكاتب كان رائعًا في خطه، فجرات ريشته تفصح عن يد واثقة ومبدعة. ولعل أشد ما يلفت الانتباه في هذه الوثيقة تعدد العُرى فوق كلمة Canonicus؛ كما أن تناول الكاتب لحرف الـg ينم عن أصالة أخاذة، في كلمة rogatu, (G. 248, Archives Départementales des Vosges).

كانت قائمة أيضًا في مناطق أخرى غير لييج، والتي ترجع إلى أيام مملكة أوسترازيا الميروفنجية. فهذه الخواص كانت معروفة في منطقة واسعة تمتد ما بين مدينتي سواسون وكولون، وما بين مدينتي أوترخت وتول في إقليم لوثرنجيا (وهي تقريبًا المناطق الحالية لهولندا، وبلجيكا، ولكسمبورج، واللورين، والألزاس، وشمال غربي ألمانيا، إلى جانب المنطقة الواقعة إلى شرقي إقليم شامپاني). وعلى هذا، فإن القول بوجود "نطاق" أوسع اتسم بكتابة وزخرفة متميزة على هذه الساحة الواسعة لا يخلو من الصحة.

تبقى نقطة أخيرة تستحق النظر، وهي تتعلق بالتغيرات المهمة التي طرأت على أحوال القرن الحادي عشر وجعلت للكتابة شأنًا بالغ الأهمية. ففي أعقاب سنة 1050 م على وجه التقريب، أخذت أعداد المواثيق في الاطراد المستمر، وقد بدأت هذه الزيادة على أيدي الأساقفة، ثم تبعهم في ذلك السلطات العلمانية، وصولًا إلى شرائح متباينة في المجتمع. ولقد كان للنزاع بين السلطتين الدينية والمدنية (العلمانية) حول قضية "التقليد العلماني" (أي تلقي رجال الدين إقطاعات من السادة العلمانيين فيصبحون بذلك أتباعًا (أفصالاً) لهم وليس لرؤسائهم الدينيين) أثره الواضح على أرشيفات الأديرة التي تورطت في هذا النزاع، وصار لزامًا على الأطراف المتصارعة أن تولي دور محفوظاتها كل الاهتمام؛ لأنها تحوي الوثائق التي تبرر أحقيتها في أقطاعات بعينها يدور حولها النزاع. وهكذا أصيبت البيوتات الدينية بحمى التنقيب عن الوثائق التي تحمل نصوص الامتيازات القديمة، لتعيد نسخها من أصول باتت مستغلقة على القراءة. كما أن البعض الآخر انكب على تجميع التشريعات ومختصرات القوانين، وضم وثائق معينة في ملفات خاصة. كذلك قصد الكثيرون إلى مدينة روما للحصول من الكرسي البابوي على تصديق لما بين أيديهم من أملاك وأراض، أو للمطالبة باستعادة السيطرة على كنائس جديدة وضعها العلمانيون تحت سلطانهم. ومع هذه الموجة الحامية الوطيس، تطورت كتابة المواثيق لتشمل قوائم طويلة من الشهود، ولتزين بالأختام والحروف المزخرفة، وبالمزيد من الاختصارات أيضاً. وعلى هذا فإن الحقبة مابين عامي 1060 - 1080 م قد شهدت تحولات هائلة، وضَحَتْ في ازدياد عدد المواثيق في القرن الثاني عشر، والتي عمدت النظم الديرانية الجديدة (من سسترشيان وغيرها) إلى تجميعها وحفظها في مجموعات مصنفة. وقد حذا هذا الحذو العديد من الكنائس، وجماعات الرهبان المحاربين، وكذا بيوتات رهبانية بندكت القديمة. وهكذا أخذ كل دير على عاتقه مهمة إرساء قواعد



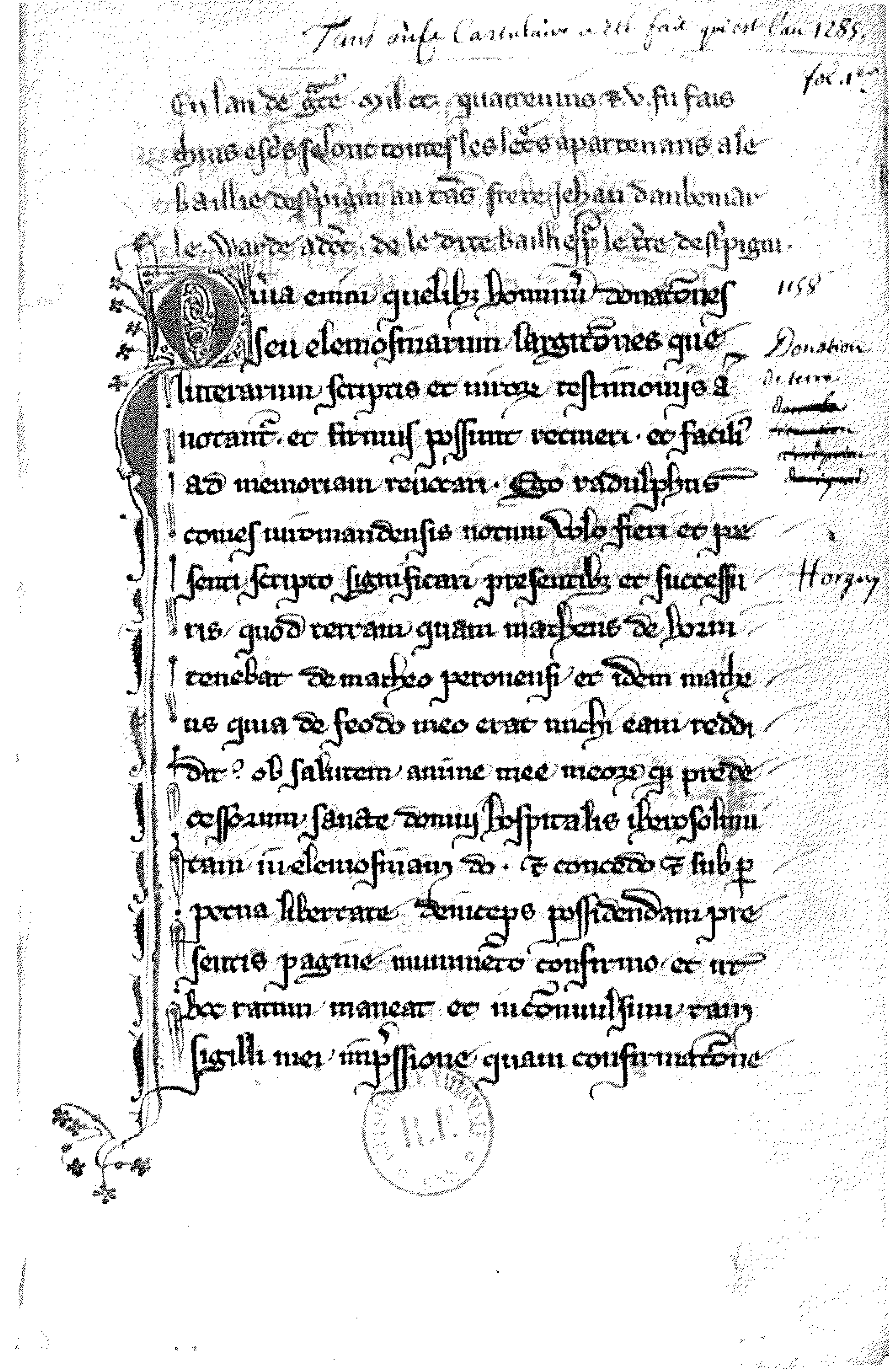
شكل (17) تفاصيل لواحدة من السجلات الخاصة لمؤسسة دينية في بلدة إتيرپيني (Éterpigny) ترجع إلى سنة 1285 م. يلاحظ أن هذا الكاتب يخط بيد واثقة، ولكنه بدلًا من خط الحروف واحدًا.. تلو الآخر .. فإنه يصلها ببعض، مع تكثيف واضح لجرات طويلة بريشته، في خط جار متواصل. (Nouv. Acq. lat. 927, fol. 1)، المكتبة الوطنية، باريس.

لأرشيفاته، أو إعادة هيكلتها، وهي في حقيقة الأمر خير نبع للمصادر لعلماء التاريخ الوسيط. أما المخطوطات فقد بقيت على حالها القديم، في حين أن عالم الكتب راح يستوعب ضمن أطره مجموعات المواثيق، إلى جانب نسخ من الوثائق الأصلية. وقد كانت هذه الكتب الجديدة بمثابة همزة الوصل بين المواثيق والمخطوطات.

تحولات القرن الثالث عشر

إن محاولة تتبع التطورات التي حلت بالنصوص والكتابة في الغرب الأوروبي من خلال رصد الخطوط العريضة قد ينطوي على شيء من التعسف؛ ذلك لأن مستجدات كثيرة قد حلت على الساحة فأحدثت تنويعات عديدة في التطبيق من مكان لآخر. وعليه فإن الحديث هنا عن التطورات التي وقعت في القرن الثالث عشر يستوجب الكثير من الحذر. ولعل أهم المستجدات التي تلفت الانتباه هي ازدياد استخدام اللغات المحلية (Vernaculaires) في البلدان الأوروبية: ففي فرنسا تم نظم "أناشيد البطولة" (Chanson de geste) في قالب ملحمي في أواخر القرن الحادي عشر باللغة المحلية، التي وجدت طريقها أيضًا إلى المخطوطات. وهذا التحول كان قد حدث في حقبة أسبق في عوالم الأنجلوسكسون والألمان. على أن هذه اللغات المحلية لم تصب المواثيق إلا في تاريخ لاحق، في النصف الثاني من القرن الثالث عشر. وبعد ذلك بنصف قرن حذت الأراضي الألمانية نفس الحذو، ثم جاءت بعد ذلك بزمن طويل كل من إيطاليا وإسبانيا.

الأمر الجديد الآخر يتصل بشكل الحروف: فلقد كانت السيادة للحروف المستديرة الشكل حتى منتصف القرن الثاني عشر، وبعدها أخذت حنيات الحروف شكل الزوايا. ويرى المتخصصون في هذا التحول في شكل الحروف محاكاةً لشكل البواكي المدببة في العمارة "القوطية" التي حلت محل البواكي الرومانية المستديرة الشكل؛ ومن ثم فإنهم أطلقوا على الكتابة الجديدة صفة "القوطية". أما ج. بوسارد (J. Boussard) فإنه يرى بأن هذا التحول ربما قد نشأ بسبب شق سن الريشة بزاوية منفرجة (كما يلاحظ في سنون الريش العتيقة)؛ الأمر الذي سهل على الكتبة توسيع بعض الجرات وتضييق بعضها الآخر؛ وبذلك تحول حرف الـ(o) المستدير إلى شكل مربع (□) على سبيل المثال. ولكن رأى بوسارد هذا لم يلق قبولاً عند الكثيرين من أهل الاختصاص؛ ذلك لأن جرات الخطوط السميكة والرقيقة كانت موجودة من قبل، كما أن هذا الافتراض بوجود ريشة من طراز مخالف لم تكن لتصلح لمواكبة تطور حاصل بالفعل، وهو خط الكتابة الجارية بحروف متصلة (شكل 17). لقد كانت حروف الكتابة في القرن الثالث عشر متراصة واحدها بعد الآخر؛ كما كانت قاعدة كل حرف توحي ببداية الحرف التالي. ومع مرور الوقت لم يعد الكتبة يرفعون ريشتهم من حرف لآخر، حتى تلاحقت الحروف معًا. ومع هذا التطور راحت يد الكتبة تنساب من حرف لآخر دون توقف، مع جرة على جذع الحرف وذيله الذي أخذ في الانحدار أكثر فأكثر.



شكل (18) مخطوطة مفصلة من دير "مارشين" (Marchiennes) ترجع إلى سنة 1305 م، وتتبين فيها نفس الملامح التي لاحظناها في الميثاق السابق (شكل 17). وهذه الخطية من كتيب خطت صفحاته بشكل واضح ومقروء، مع حروف استهلالية أنيقة. (Nouv. Acq. fr.2187, piéce 12)، المكتبة الوطنية، باريس.

وهكذا استحالت الحروف الكارولنجية المنمنمة المستديرة الرقيقة إلى حروف مدببة مخروطية الشكل. ومع ذلك، ظل بعض الكتبة متمسكين بالتقاليد والطرائق القديمة، ولكن عجلة الزمن وتغير الأوقات لم تعد تسمح بهذه التؤدة والخطو البطيء الخاص بالأمس المنصرم!

وعند هذا المنعطف ظهر من جديد الخلاف بين الكتب والمواثيق (شكل 18)، فقد أصبحت المواثيق أصغر حجمًا، وازدحمت صفحاتها بالنصوص، وضاقت المسافات بين الحروف، وكثرت الاختصارات، وأسقطت بعض البنود التقليدية (مثل: الديباجة وقائمة الشهود). وأقبل العلمانيون، والبلديات، والأمراء على إقامة أرشيفات خاصة بهم، ففتحوا السجلات ودفاتر المحاسبات المالية، وكذا مجموعات السجلات والكتب التي كانت تمثل خطًا وسطًا بين المواثيق والكتب أو المخطوطات.

وقد نتج عن انتشار المدارس، وقيام الجامعات، وازدياد عدد الطلاب أن زاد الطلب على الكتب؛ الأمر الذي فرض أعباءً جديدة على دور النسخ في البيوتات الديرانية، التي كان لدى نساخها متسع من الوقت للاضطلاع بهذه المهمة. كما أقيمت "ورش" نسخ جديدة، ونقاط تجميع، بحيث صار في الإمكان توزيع ملازم الكتاب المطلوب نسخه على عدد من دور النسخ للاقتصاد في الوقت والجهد، مع مراعاة الحفاظ على سلامة النص وإخراجه بالصورة اللائقة. ثم تجمع الملازم المنسوخة وتغلف وتعرض للبيع. وهكذا راج النظام المعروف بمصطلح "العمل بالقطعة" (Pecia) الذي صار مصدرًا مهمًا لتزويد طلاب الجامعات اللازمة لدراستهم.

وقد ظل الرق هو المادة المستخدمة للكتابة، ولذا فإن باعة الرق وقفوا جنبًا إلى جنب مع الرهبان النساخين في المدن الجامعية في باريس، وبولونا، وأكسفورد. وفي نهاية المطاف وصل الورق إلى إسبانيا من بلاد المشرق عن طريق العرب. غير أنه كان ينظر إلى الورق في تلك الأوقات على أنه من الهشاشة بحيث لا يقدر على احتمال النصوص مثل الرق. ومع ذلك فإن بوادر عصر الورق أخذت تلوح في الأفق الأوروبي، مؤذنة ببزوغ عصر جديد.

نهاية العصور الوسطى ومولد الطباعة

شهد القرن الحادي عشر عدة تطورات في مفردات الكتابة، وظهور النسخ والمختصرات والأختام، وكذا نشوء الأرشيفات القائمة على قواعد ثابتة. وتميزت الفترة اللاحقة بنشاط زائد في النواحي الدينية، مع مولد نظم ديرانية جديدة؛ راح رهبانها ينكبون على نسخ النصوص وتوثيقاتها. وقد صاحب ذلك ظهور المدن الجديدة على الساحة الأوروبية. كما جاء تحول المدارس الكاتدرائية إلى مجتمعات تضم الطلاب والأساتذة في شكل الجامعات، إلى جانب سيطرة أهل المدن والتجار على البلديات والمجتمع الحضري، وكذا اشتداد قبضة السلطات العلمانية والكنيسة، كلٌ على ما تحت أيده من نفوذ، ساعد كل هذا على خلق مناخ موات لرواج الكتابة وإصدار العديد من الكتب.

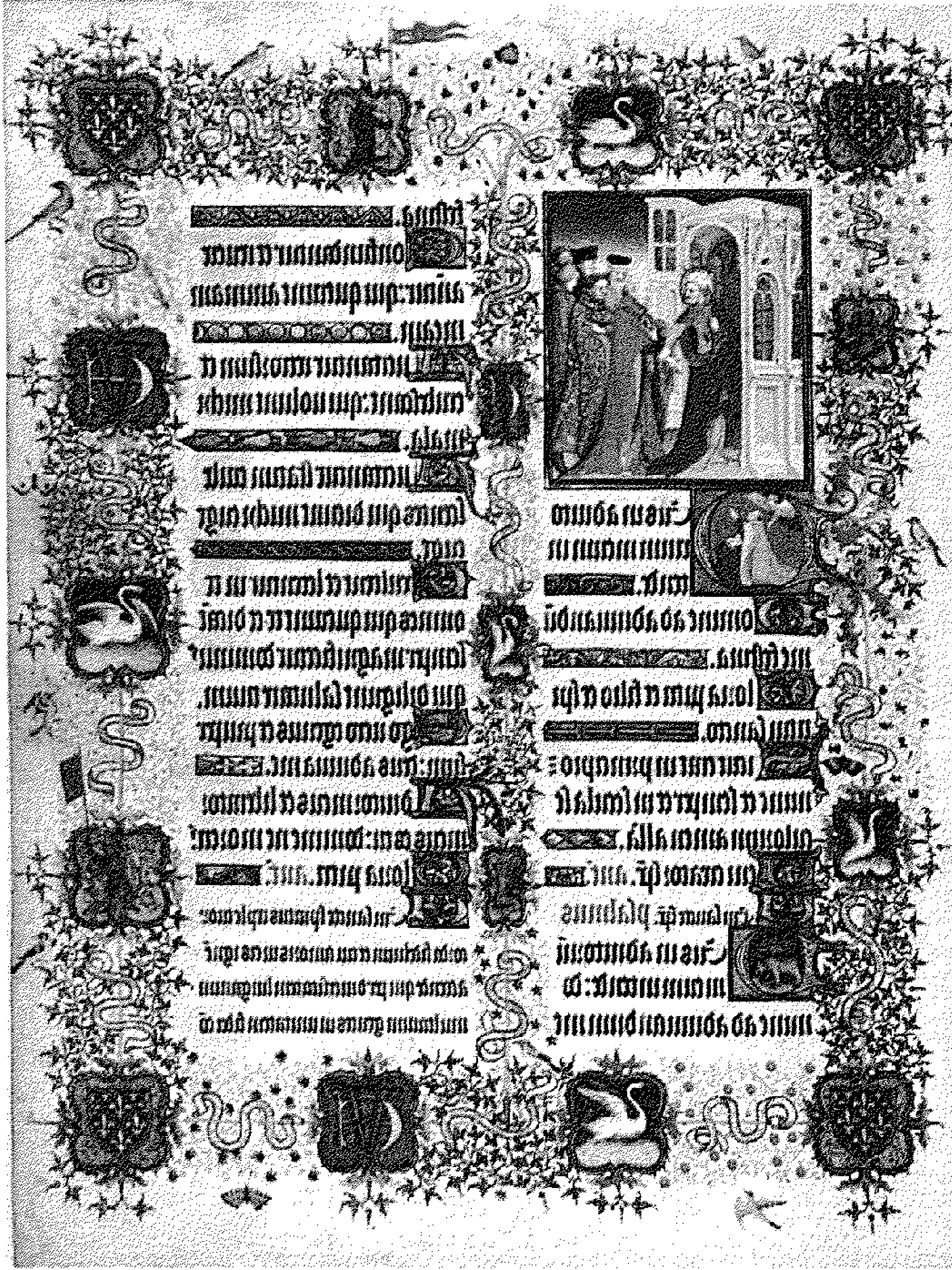
وكنا قد أوضحنا في نقطة سابقة أن المواثيق قد أخذت في الازدياد في تلك الحقبة. هذا وقد انضم إلى الجهات المخولة بالتوثيق موظفون آخرون من الموثقين "العدول" والكتبة المحلفين. وانتشر الكتبة في كل ربوع المجتمع، وفي القلاع والأقاليم، ودور البلديات والأديرة والأبروشيات. كذلك أدى ازدياد استخدام دفاتر المحاسبات، وفتح السجلات لدواع اقتصادية إلى الإقبال على الورق، مع الاحتفاظ بالرق للقضايا الأكثر أهمية (مع ملاحظة أن التوسع في استخدام جلود الحيوانات بهذا الشكل المتزايد كان يمثل تهديدًا للثروة الحيوانية).

هذا وقد ازداد الإقبال على شراء الكتب للتدريس وللتعلم، وللقراءة الحرة، وللاقتناء من جُانب علية القوم في المجتمع. كما أن الكنائس راحت تجدد مقتنياتها من الكتب وتهتم بتنقيحها وتزويدها بالمستحدث من فكر، مع إعادة تنقيح كتب الصلوات وإعادة زخرفتها لتواكب روح العصر. كما أن أهل المدن أخذوا في اقتناء مكتبات صغيرة خاصة بهم في بيوتهم، وكانت تضم كتب الشعر والنثر والروايات، وكتب المواقيت والتاريخ والحوليات.

وبهذا لم تعد الكتب حكرًا على البيوتات الرهبانية (وتفصح كتالوجات المكتبات الجديدة عن العديد من الموضوعات والمساقات الفكرية). كذلك زاد الاهتمام بالفنون، وظهر رعاة كثيرون للفن والفنانين، لعل من أبرزهم جان دوق بيري Berry (توفى سنة 1416 م)، والذي كان حريصًا على تزيين كتبه بلوحات رائعة تنم عن ذوق فني رائع (شكل 19). وقد اتضح من المعارض التي أقيمت حديثًا أن المخطوطات الألمانية والإيطالية والإسبانية لتلك الحقبة من التاريخ الأوروبي كانت آية في الفن الزخرفي، إلى جانب التحول من الرسم على الرق إلى الرسم على ألواح الخشب ثم "الكنفاة" (قماش القنب: Canvas). وكان الفنانون يبدعون لوحاتهم تارة على الخشب وأخرى على "الكنفاة"، وسرت هذه التحولات إلى كل ربوع أوروبا، عندما أقبل الناس على القراءة والتعلم في نهمٍ غير مسبوق. والمتفحص لمعروضات المتاحف من نتاج حقب أواخر العصور الوسطى في أوروبا؛ من ألواح ثلاثية الأدراج، ورسومات على لوحات رقيقة ترجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ورسومات الجص، ولوحات للكتب المفتوحة (من قبيل تصوير لكتاب مفتوح على حامل أمام العذراء عندما جاء كبير الملائكة جبريل ليبشرها بمولد المسيح، أو منظر كتاب مفتوح في أيدي أحد السادة الخيرين)، يدرك التطورات الهائلة التي حلت بالمجتمع الأوروبي في الكتابة والفنون مع نهايات العصر الوسيط.

ومع هذه التطورات أخذت أشكال الكتابة والخطوط المئات من الطرز: فلقد انتعشت الحروف الكارولنجية المنمنمة واتخذت أشكالاً زخرفية من سعف النخيل وأوراق الشجر أو البردي. وقد بقيت الكتابة على المنوال التقليدي القديم المتحفظ، مع تكثيف لجرات الريشة، ولكنها أيضًا تأثرت بطرز المخطوطات المزخرفة، خاصة في كتب التراتيل الضخمة والأناشيد الدينية، التي أصبحت توضع على قوائم وسط اجتماعات الرهبان المنشدين، كما أخذت بمنهج التقسيم إلى أعمدة في كتيبات الصلوات المختصرة (الأجنبية)، وفي الحوليات. ومن جانب آخر جاء ظهور الكتابة بالحروف الجارية ليؤثر على طرائق الكتابة، بل وعلى الريشة نفسها ووظيفتها الحيوية، فقد تحولت الكتابة إلى أسطر صغيرة ومعرجة الحروف بطريقة باتت معها القراءة مهمة عسيرة للغاية. وللتدليل على ذلك يكفي أن نلقي نظرة على الملاحظات الهامشية للفيلسوف توما الأكويني لنتبين أنها شبيهة بالطلاسم. وينسحب نفس الشيء على الخطوط المستغلقة لموثقي العهود، وقوائم الجرد، والرسائل التي كتبت على عجل على قطعة ورق مهلهلة. وقد كانت هذه ظاهرة عامة في مختلف البلدان الأوروبية على مختلف الأصعدة. وظلت اللغة اللاتينية وسط هذا الزخم الجديد هي الملاذ الأخير للخطيات الجميلة.

ليس مستغربًا إذن أن رجالات الحركة "الإنسانية" في عصر النهضة الأوروبية قد نظروا في ازدراء شديد إلى هذه الخطوط المستغلقة، التي كان يستحيل الخروج منها بقواعد أجرومية سليمة، أو بأسلوبية متسقة، أو حتى بكلمات صحيحة الهجاء يمكن الاعتداد بها. ولقد ألصق "الإنسانيون" كل هذه العيوب بالعصر الكارولنجي، وراحوا ينقبون في مخطوطات القرنين التاسع والعاشر وفي مختلف الخطوط الكارولنجية عن النصوص اللاتينية والكتاب الكلاسيكيين. وهنا كانت المفاجأة الكبرى،إذ اكتشف رجالات عصر النهضة كنوزًا هائلة من العصر الكارولنجي أو "النهضة الكارولنجية"! وعند هذا المنعطف التاريخي، تحولت كتابات الحركة الإنسانية إلى حروف مستديرة منفصلة، مما مهد لفكرة نحت كل حرف من الخشب في كم لانهائي العدد. وهنا ولدت الطباعة.



شكل (19) قبل ظهور الطباعة بمدة وجيزة على الساحة، وصل فن الكتابة والرسومات أعلى درجاته، كما يتبين من هذه المخطوطة الخاصة "بمواقيت دوق دي -بري"، والتي اكتملت سنه 1409 م. يلاحظ أن أهمية خاصة في هذه الوثيقة قد كرست للألوان والزخرفة، في وقت صار اقتناء الكتب من علامات الرفاهية والجاه. (Ms. lat.919, fol.96)، المكتبة الوطنية، باريس.

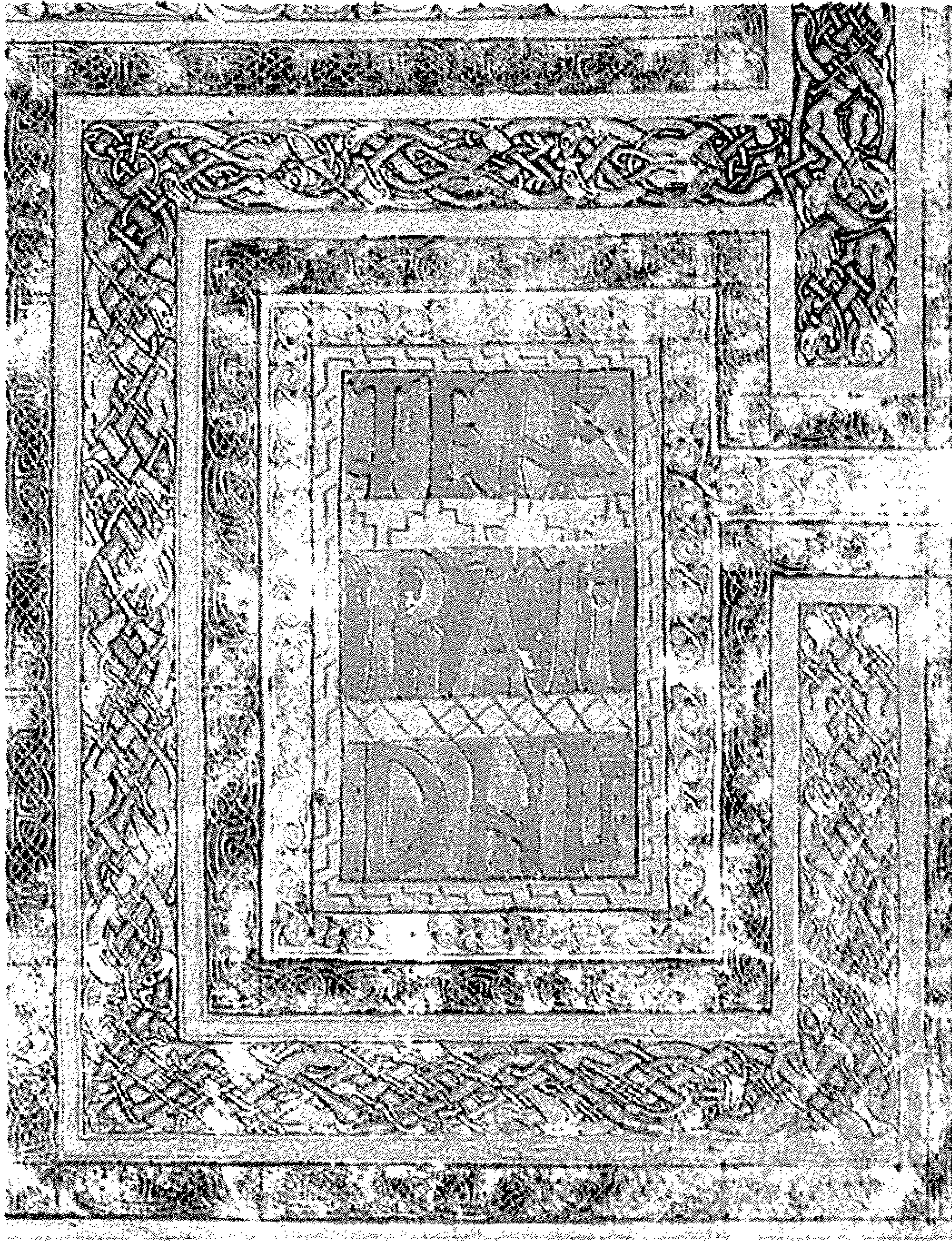
كتـاب كيلز

بقلم جنيفر أو-رايلي

ترجمة إسحاق عبيد

تقدم كتب الأناجيل التي خُطت في الجزر البريطانية، وهي نتاج ثمين للطقوس الدينية، موضوعات فنية مستقاة من الصياغة السلتية (Celtique) والسكسونية؛ مطعمة بالمعادن النفيسة لزخرفة الكلمة المكتوبة، وبخاصة في استهلال الإصحاحات. وهذه الزخارف التجريدية (من منحنيات مضلعة وحلزونية وبوقية ومستقيمة وشبكية ومشخصات لرسومات حيوانية) نجدها مجمعة في الكتاب المعروف باسم "كتاب كيلز"، الذي يحمل بين طياته أيضًا تأثيرات بحر-متوسطية؛ من قبيل مناظر كرمة العنب، ورسوم للأسود والأشكال الآدمية. ويلاحظ أن الأشكال الزخرفية هنا تنساب لتجاوز حدودها، ولكنها مع ذلك تعطي الصفحات إحساساً بالوحدة والتكامل، من خلال سطورها وألوانها الزاهية وتشتمل الصفحة الأولى من "إنجيل متى" كلمتين فقط هما Liber Generationis: (أي: كتاب نسب المسيح) في خط مستغلق (شكل 1، 2)، ويلاحظ أن الفراغات الدائرية والمنحنيات واللولبيات في الكلمة الأولى (Liber) قد خطت في مواجهة أفاريز مستطيلة الشكل تتحلق حول كلمة generationis. ويأتي المقطع الأول من الكلمة الأولى (Lib) في حروف متواصلة لتطوق الصفحة بكاملها، ولتلتف حول المقطع الثاني للكلمة نفسها. ومن أسفل نجد الكلمة الثانية generationis موزعة على أسطر ثلاثة في حروف "رونية" (جرمانية) غامضة باللون البرتقالي على الأرجواني، ثم بالعكس بعد ذلك، وهذا التنويع في الألوان، كما هو واضح في مقطع (lib) المزخرف، وفي تطعيم الحروف والمسافات بينها، يعطي إحساسًا بالغموض ما بين الكلمات والأفاريز من ناحية وبين خلفية الصفحة وطلعتها من الناحية الأخرى؛ ذلك أن الكلمة تأتي شبه مقنعة خلف غلالة الزخرف، بحيث توحي للقارئ بعادة متأخرة لدى الرهبان عند مطالعتهم للكتاب المقدس؛ إذ يظهرون في حال من التأمل وكأنهم يستشرفون المعنى الروحاني الكامن بين سطور النص والكلمات المقدسة.

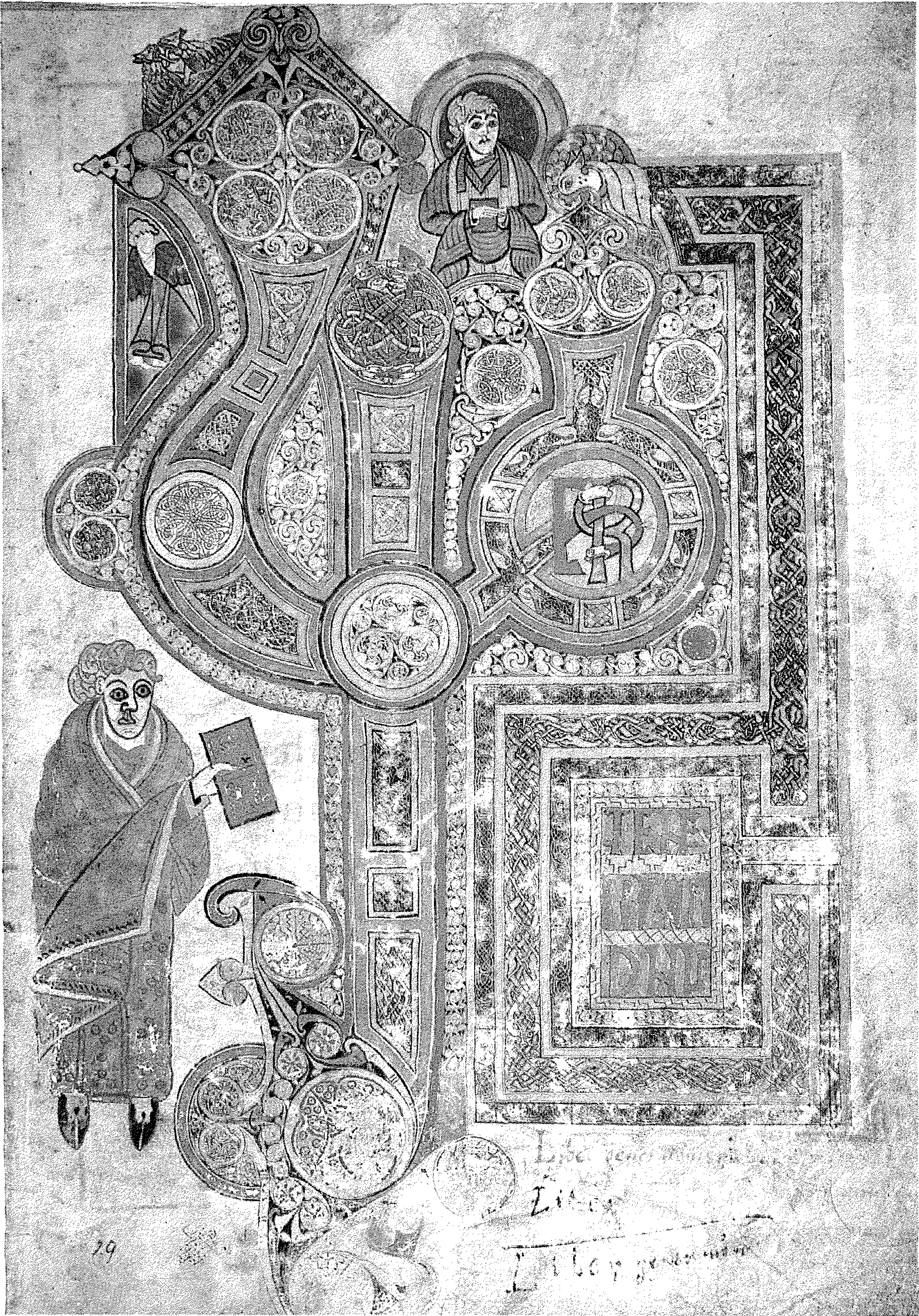
إنجيل متى: الآيات 1-17: يبدأ هذا الجزء بكلمتي "كتاب النسب"، حيث يسجل النسب البشري لمملكة يهوذا. أما الآية (18) فتبدأ بحمل العذراء وتجسد المسيح، للتعبيرعن لاهوته وناسوته معًا وقد عمدت هذه الكتب البريطانية إلى تزيين هذا النص لكي يبهر القارئ، قبل أن يتناول استهلال

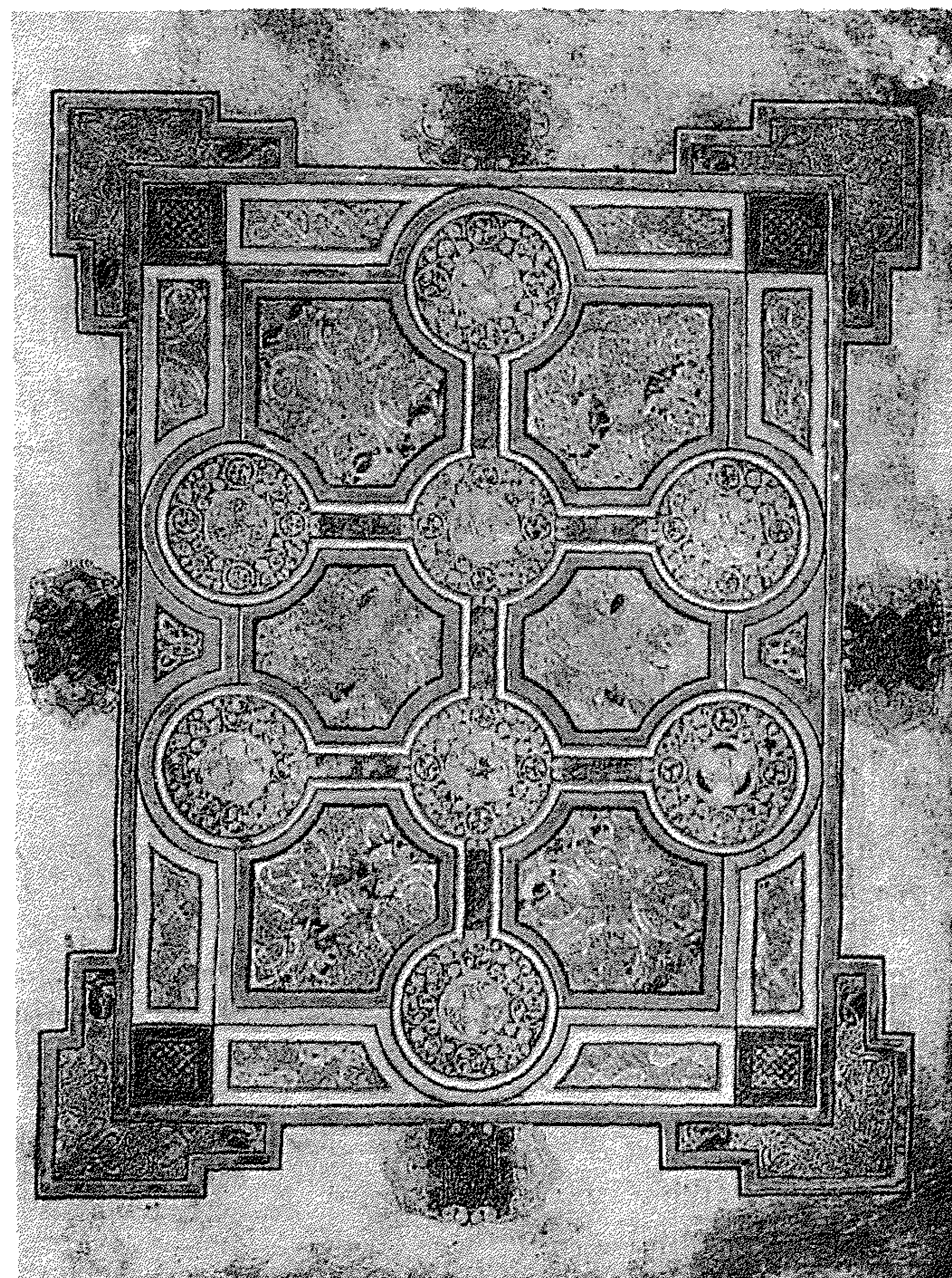


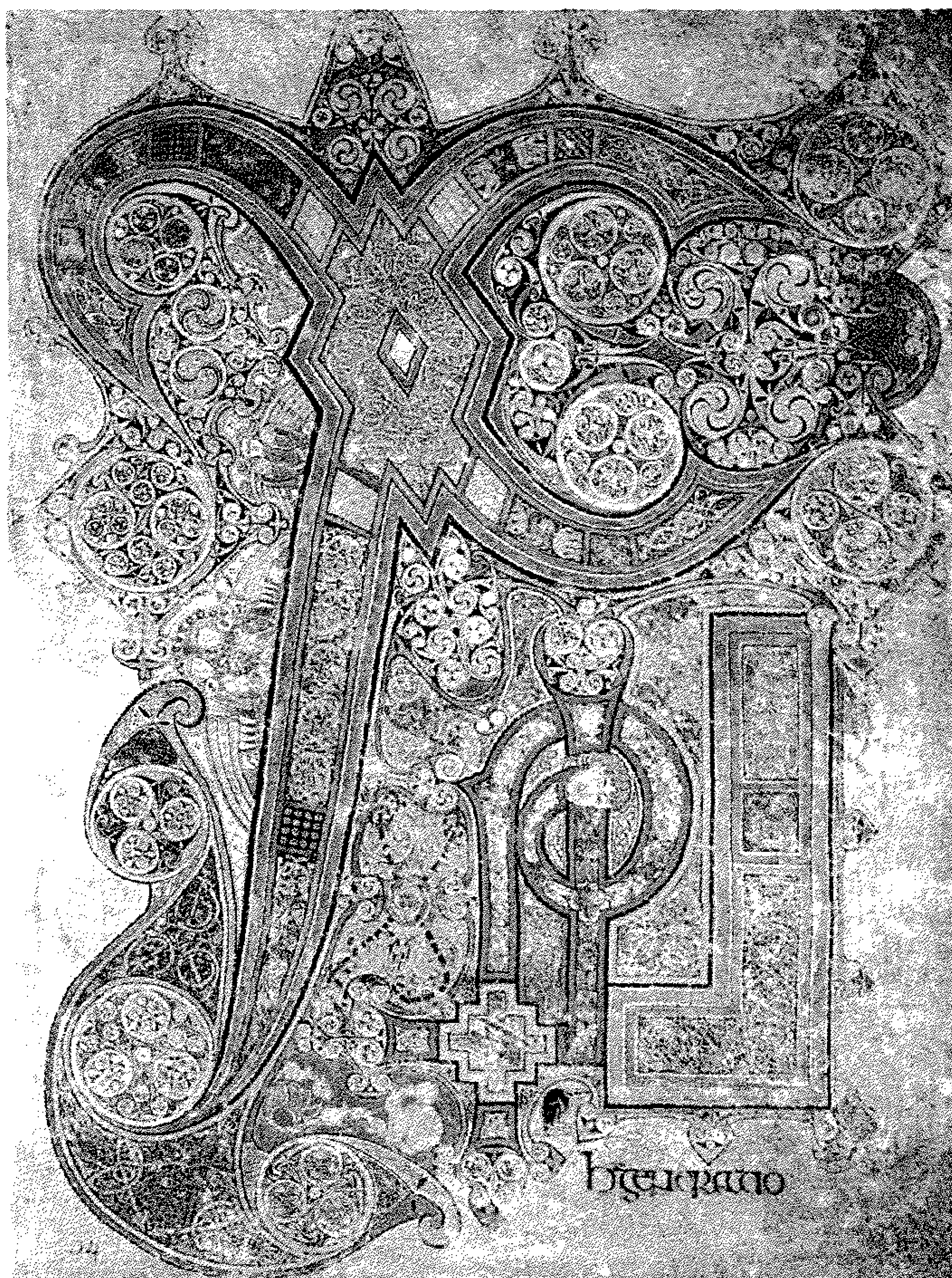
شكل (1) كتاب كيلز: تفاصيل الورقة 29، عن النسب للمسيح "generations"

كلمات الإنجيل نفسه. وفي الورقة (34) من هذا الكتاب تظهر ثلاث كلمات فقط هي: Christi h (=autem) generatio (أي نسب السيد المسيح)، مع ملاحظة أن الكلمتين الثانية والثالثة تردان في حروف كبيرة، في حين

شكل (2) كتاب كيلز: الورقة 29 عن شجرة الأنساب الخاصة بمولد المسيح: متى 1:1







شكل (3) كتاب كيلز؛ الورقة 33 إعادة بنية للإخراج الأصلي للكتاب: يلاحظ تقابل صفحة الصليب برصائعه الثمان مع صفحة الزخرفة الطقسية للعماد لتكونا معًا منظرًا واحدًا مكتملاً لأول وهلة.

أن جُلَّ الكلمات الأخرى مستغلقة في أسفل الصفحة. كما ترد الكلمة اليونانية لاسم المسيح (Messie) في صيغتها المختصرة المعتادة (XPI) من الحروف اليونانية: (chi) و(rho) (خريستوس) في حروف كبيرة بحيث يحتضن الحرف الاستهلالي الصفحة برمتها؛ حيث نجد أضلاع المقطع (chi) تنساب في اتجاهات أربعة لتحلق في شكل مكبات من الحلبات الدائرية واللولبية. أما الحرف (rho) (chi) والحرف اللاتيني لنهاية الكلمة (i) فإنها ينبثقان من امتداد لصليب صغير متساوي الأضلاع. ويظهر هذا الصليب في لون ذهبي في شكل المعين الهندسي في وسط أحرف الـ (chi). وتمتلئ الصفحة برسومات لمخلوقات أرضية وجوية ومائية. وداخل هذا الشكل المعيني الرباعي نجد أربعة صور آدمية. أما في الجانب الأيسر من الصفحة فإننا نشاهد خليطًا من الملائكة والهوام، في حين أن الجزء السفلي يشمل صوراً لقطط وفئران وثعلب ماء أسود اللون يمسك بسمكة في فمه. أما زخرف الضفائر فيتألف من رسومات لعناقيد العنب وطيور وحياتٍ وزواحف ومخلوقات آدمية. ويصور المسيح هنا باعتباره تجسيدًا لكلمة الله، وتأتي لفظة (logos) الإلهية على استحياء شبه متوارية عن البصر، لتوحي بأن اللاهوت كامن داخل الناسوت تحت الجسد الآدمي، في سياق روحاني التوجه.

المراجـع

FOX,Peter (éd.), *The Book of Kells, MS 58, Trinity College Library Dublin,* Lucerne, Faksimile Verlag, 1990 (fac-similé et commentaire).

HENRY, Françoise, T*he Book of Kells,* Londres, Thames and Hudson, 1974.

ALEXANDER, J.J.G., *Insular Manuscripts, 6th to 9th century,* Londres,Harvey Miller, 1978.

ANDERSON, George, *From Durrows to Kells, The Insular Gospel-books 650-800,* Londres, Thames and Hudson, 1987.

FARR, CAROL, «Lection and interpretation: the liturgical and exegetical background of the illustrations in the Book of Kells», PhD dissertation, Austin, University of Texas, 1989.

HENDERSON, Isabel, «The Book of Kells and the snake-boss motif on Pictish cross-slabs and the Iona crosses», *in Ireland and Insular Art A.D. 500-1200,* Michael Ryan éd., Dublin, Royal Irish Academy, 1987, p. 56-65.

LEWIS, Susan, «Sacred calligraphy: the Chi Rho page in the Book of Kells», *Traditio* n°36 (1980),p. 139-159.

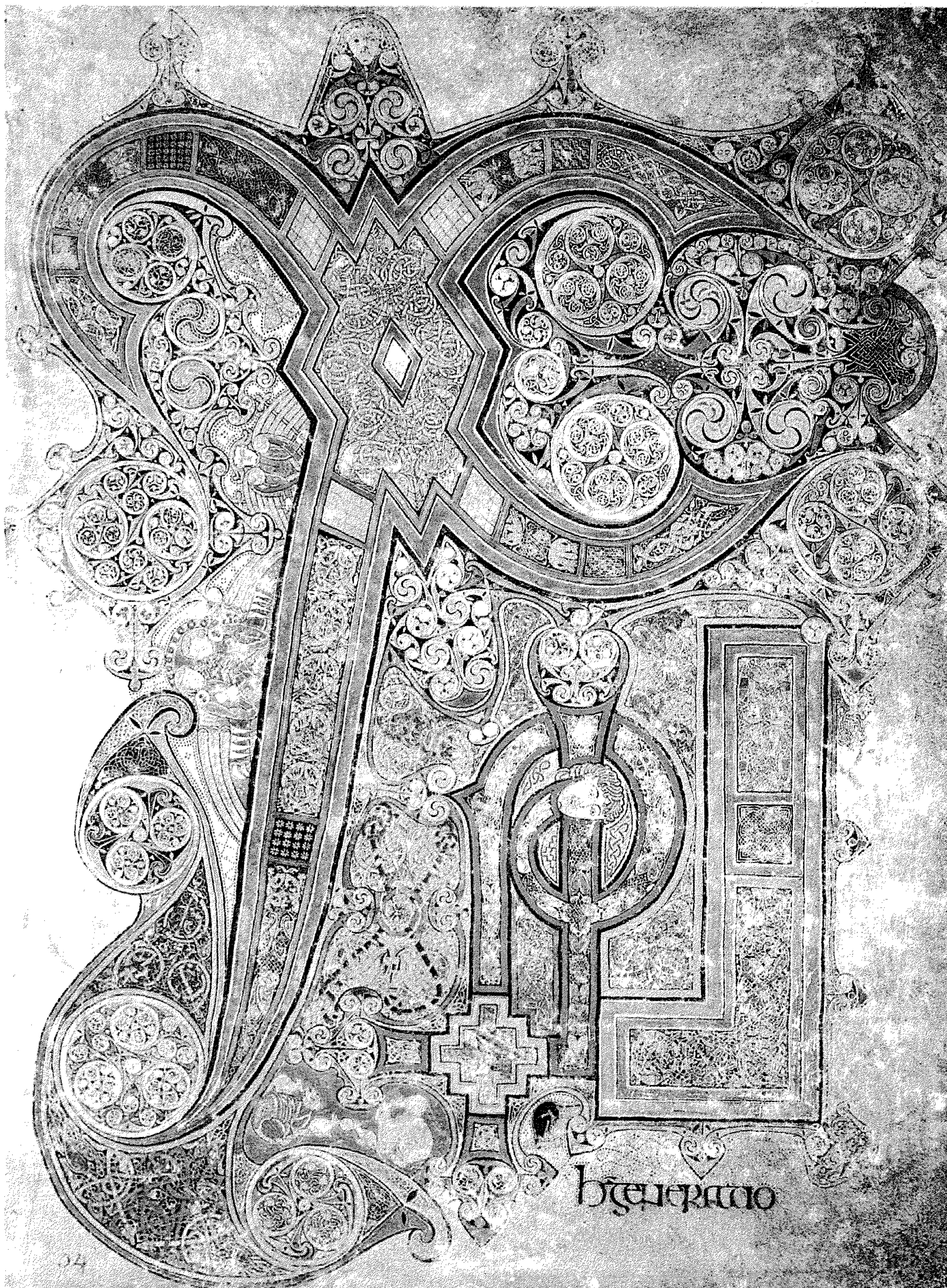
MEEHAN, Bernard, *The Book of Kells,* Londres, Thames and Hudson, 1994.

O'MAHONY, Felicity (éd.), T*he Book of Kells. Proceedings of a conference at Trinity College Dublin, 6-9 September 1992,* Dublin, Scolar Press, for Trinity College library, 1994.

O'REILLY, Jennifer, «The Book of Kells, fol.114r: a mystery revealed yet concealed», *in The Age of Migrating Ideas. Early medieval art in Northern Britain and Ireland,* R.M.

Spearman et John Higgitt (éd.), Édimbourg, National Museums of Scotland,1993.

WERCKMEISTER, Otto Karl, *Irisch-Northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastiche Spititualitat,* Berlin, Walter de Gruyter, 1967.



شكل (4) كتاب كيلز: الورقة 34 اسم المسيح،
متى 18:1

مخطوط في إدارة المسرح
من العصور الوسطى

بقلم دارون سميث

ترجمة إسحاق عبيد

بدءًا من أواخر القرن الرابع عشر ووصولاً إلى منتصف القرن السادس عشر، نشطت في كل من فرنسا وألمانيا وبلاد فلاندرز حركة مسرحية تدور حول الطقوس والأسرار الدينية. وكانت هذه الطقوس المحلية الطابع تتطلب شهورًا عديدة لإعدادها، كما أن مختلف شرائح المجتمع كانت تشارك في هذا العمل الجماعي. وكانت هذه الاحتفالات التي تعرض لسير القديسين وأهل الشفاعة أو للأساطير الروحانية الطابع، مدفوعة بدوافع اقتصادية وسياسية أيضًا. وقد حظيت الروايات المتصلة "بأسبوع الآلام" (الذي اجتازه المسيح) باهتمام كبير، وهي التي ألهبت مشاعر القوم للتقرب من شخص المسيح في تلك الحقبة بالذات. غير أن هذه الفعاليات التي اعتادها أهل المدن قد انتهت في منتصف القرن السادس عشر إذ كانت ضحية للصراعات الدينية بين جماعات الإصلاح الديني والكنيسة الرومانية من ناحية، وبسبب المعارضات البرلمانية من ناحية أخرى.

وفي يوليو عام 1501 م، تم عرض مسرحية "آلام المسيح" لمدة أسبوع كامل في مدينة "مونز" Mons في بلجيكا الحالية. ولإعداد هذا الحدث الكبير، قصد ولاة الأمر مدينة "أميان" Amiens المجاورة لاستعارة نسخة من هذه المسرحية، إلى جانب دليل عن أدوار الممثلين (parchons)، ومختصرات abregies لإرشاد مخرج المسرحية. وكان "المختصر" الذي استخدمته مدينة مونز يتألف من ثمانية أجزاء (بلغ حجمها ما بين 56 إلى 116 صفحة)، لكي يستخدم جزء لكل يوم من أيام العرض المسرحي. وكانت هناك نسختان من كل جزء من هذه الأجزاء الثمانية. وكانت هذه المخطوطة الفريدة من نوعها باللغة الفرنسية، وليس هناك نظير باق يماثلها من وثائق العصور الوسطى، اللهم إلا بعض المفردات المتفرقة (حول الجو المسرحي العام، وقائمة ملاحظات عن المؤثرات المسرحية وماشاكلها لاستخدام "سيد الأسرار المسرحية" وإلى جانب هذه "الأصول" المسرحية أو النص، توجد أيضًا توجيهات للمشتغلين بالمسرح، وأخرى للاقتناء الخاص أو للقراءة الجماعية لأغراض دينية أو تأملية.

وكانت كل صفحة من "المختصر" تطوى برقة من الوسط لتتخذ شكلاً من عمودين متساويين من الكتابة، وكان الجانب الأيمن يشتمل على كلمات الإشعار للممثلين لبدء أدوارهم وفق تتابع حبكة الرواية، أما الجانب الأيسر فيشتمل على توجيهات مخرج المسرحية.

وإلى جانب هذا نجد تعليمات أخرى مهمة في العمودين مكتوبة بالعرض حتى لا تفلت من عيون المخرج.

العمود الأيمن للمختصر المسرحي:

أسماء شخوص المسرحية، مكتوبة بالخط العريض والحروف الكبيرة، تشمل الله Dieu، وآدم Adam، وحواء Eve، والحية Le Serpent.

وعندما تظهر شخصية من شخصيات المسرحية لأول مرة على خشبة المسرح يكتب اسم الممثل الذي يؤدي هذا الدور بخط مائل صغير. فعلى سبيل المثال يشار إلى الممثل الذي يقوم بدور الحية باسمه (الشاب بيير بارمنتييه parmentier).

وفي أسفل كل شخصية من شخوص الرواية نجد السطر الأول والسطر الأخير من كلام الممثل الذي يقوم بالدور كالآتي:

"الله: يا للحية الشريرة، ويا لمكرها المهلك"

وتحدد ملاحظة الهامش عدد الأسطر التي ينطق بها الممثل (في هذا المقام 18سطرًا)، لكي يتابع المخرج مدى التزام الممثل بنص المسرحية.

العمود الأيسر للمختصر المسرحي:

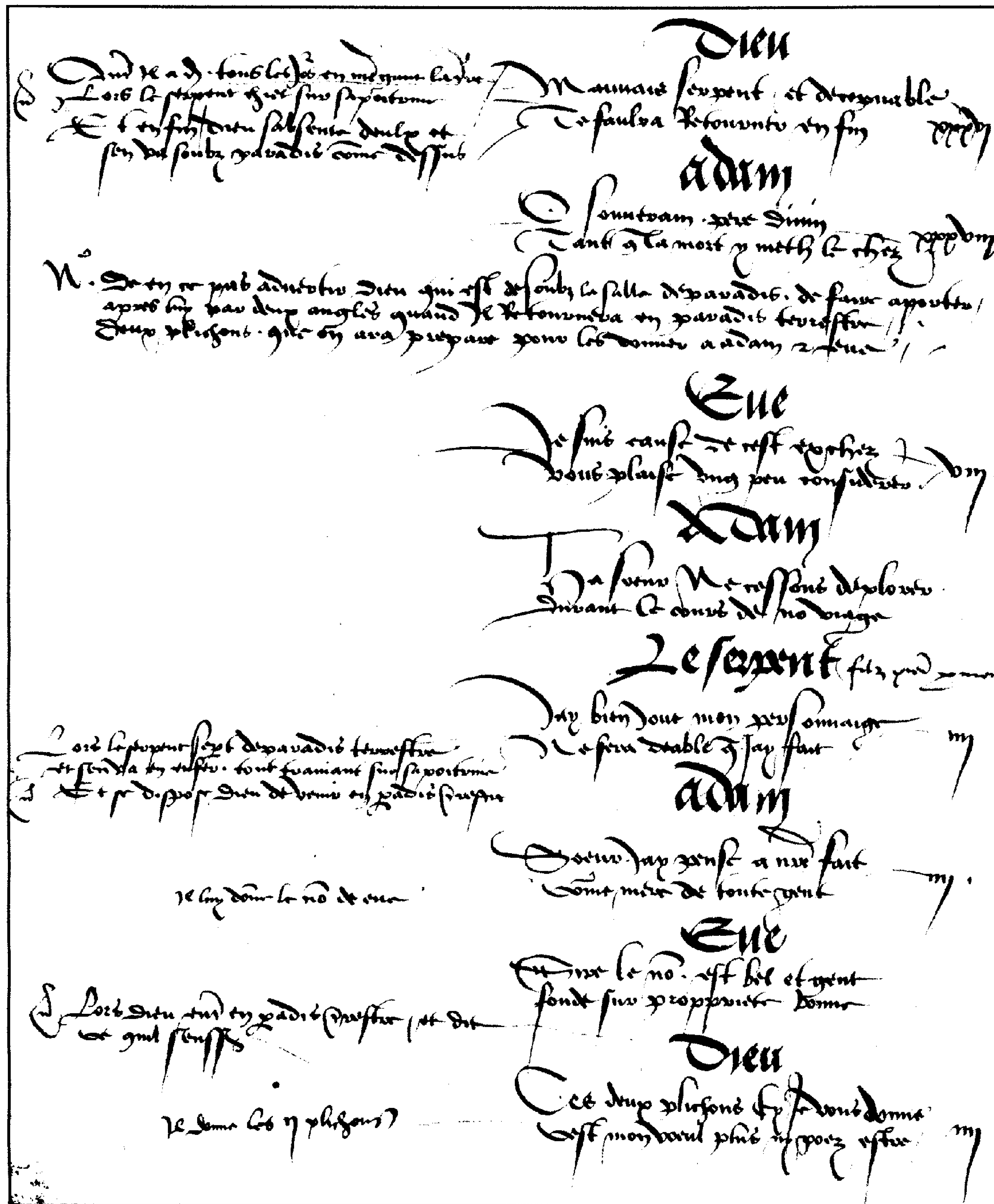
توضح الإرشادات المسرحية هنا المهام المسرحية المساندة التي تصاحب الأدوار والمناظر إلى جانب التعليمات حول دخول الممثلين على خشبة المسرح وخروجهم منه في اللحظة المناسبة. فعلى الجانب الأيسر للحديث الأول الصادر عن الله، نقرأ التعليمات التالية: "عندما يقول الممثل: ولسوف تأكلين طيلة حياتك من الطين مخاطبًا الحية، تشاهد هذه الأخيرة على المسرح وهي تزحف على بطنها. وفي النهاية يتركهم الله إلى ملكوت الأعالي كذي قبل".

إلى جانب ذلك نجد تعليمات أخرى موجزة على العمود الأيسر، فبعد أن ينتهي أدم من كلامه الثالث على هذه الصفحة، تطالع التعليمات التالية: "عليه أن يناديها باسمها "حواء".

الملاحظات العرضية بين العمودين الأيمن والأيسر:

نجد هنا ملاحظة un nota يتم التأكيد عليها (Attention)، وهي موجهة لمدير المسرح وتقول: "أثناء الحديث، لاحظ أنه عند عودة الله إلى الفردوس الأرضي، يكون محاطًا بملاكين حزامين لكل من أدم وحواء (ليسترا عورتيهما).

إن هذه الصفحة المتشابكة المحتوى في شكلها العام، إلى جانب العديد من النصوص والتعليمات، كانت تسهل على المشرفين على المسرح مراقبة الخشبة ومن عليها من الممثلين والالتزام الكامل بالنص إلى جانب المؤثرات المسرحية



مختصر مدينة مونز، 1501، Ms:1086; fol. 3r، مكتبة مونز الجامعية، مونز، بلچيكا

المختلفة، كل ذلك في ماعون واحد وتتم هذه المنظومة المسرحية عن عمل متكامل في غاية الإتقان. إن مختصر مدينة مونز يقدم نموذجًا رائعًا عن الأدوات والتقنيات والحيل التي كانت تستخدم في العصر الذهبي لمدائن الفلاندرز الناطقة بالفرنسية.

المراجع

COHEN, Gustave, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion jouée à Mons en 1501*, Paris-Strasbourg, Les Belles-Lettres , 1925.

KÖNIGSON, Élie, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1969.

SMITH, Darwin, «Les manuscrits de théâtre: Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas», *dans Gazette du livre médiéval*, 33 (1998), p.1-10.

SMITH, Darwin, *Maistre Pierre Pathelin, comédie. Texte d'un recueil inédit du XVe siècle (mss Paris, B.N.F. fr.1707 et 15080)*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste,2001.

VITALE-BROVARONE, Alessandro, *Il Quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo: Note per la messa in scena d'una passione*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 1984.

أنماط الكتابة وتاريخها في إيطاليا

بقلم أرماندو بتروشي

ترجمة إسحاق عبيد

في السنوات الأخيرة من القرن الثامن قبل الميلاد، وصلت الأبجدية اليونانية إلى شبه الجزيرة الإيطالية والجزر المحيطة بها، وسرعان ما طوعها أهل تروسكيا(Étruscia) لتوائم متطلباتهم الصوتية المحلية. وهكذا فإن الأبجدية التروسكية في كل من روما ولاتيوم(Latium) هي التي ولدت ما عرف فيما بعد باسم "اللغة اللاتينية"؛ التي أصبحت أكثر الأبجديات انتشارًا في عالم اليوم. ولقد اتخذ تقنين منظومات الكتابة في إيطاليا مساقًا مطردًا؛ في تواز مع خطوات توحيد إيطاليا سياسيًا، التي اكتملت خلال القرنين الذين شهدا تحول العالم الروماني إلى المسيحية. ومنذ ذلك التاريخ، التزم الإيطاليون باستخدام الأبجدية اللاتينية في أشكالها المختلفة، التي ظلت حتى القرن الثالث للميلاد تضم ثلاثة أنماط للحروف الاستهلالية هي: خط الحروف الجارية المتصلة الذي كان يستخدم في الوثائق الخاصة بالاستعمال الفردي الخاص؛ وخط الكتب المتداولة أو ما وصف "بالحروف الاستهلالية الخرقاء"؛ ثم خط العبارات التصيرية للمناسبات التذكارية الذي يتسم بالأبهة. وفي القرنين الثالث والرابع للميلاد، وفدت من شمال أفريقيا حروف استهلالية صغيرة شبيهة بالحروف التي نستخدمها اليوم. بعد ذلك حلت الحروف الجارية "الجديدة" للاستخدام اليومي وفي أجهزة الإدارة (البيروقراطية)؛ ثم جاء دور الحروف الاستهلالية الأنيقة، التي أخطأ بعضهم بوصفها بالحروف "البوصية" الشكل، والتي استخدمت على نطاق واسع في أواخر العصر الكلاسيكي وبدايات العصور الوسطى في إيطاليا و بقية البلدان الأوروبية.

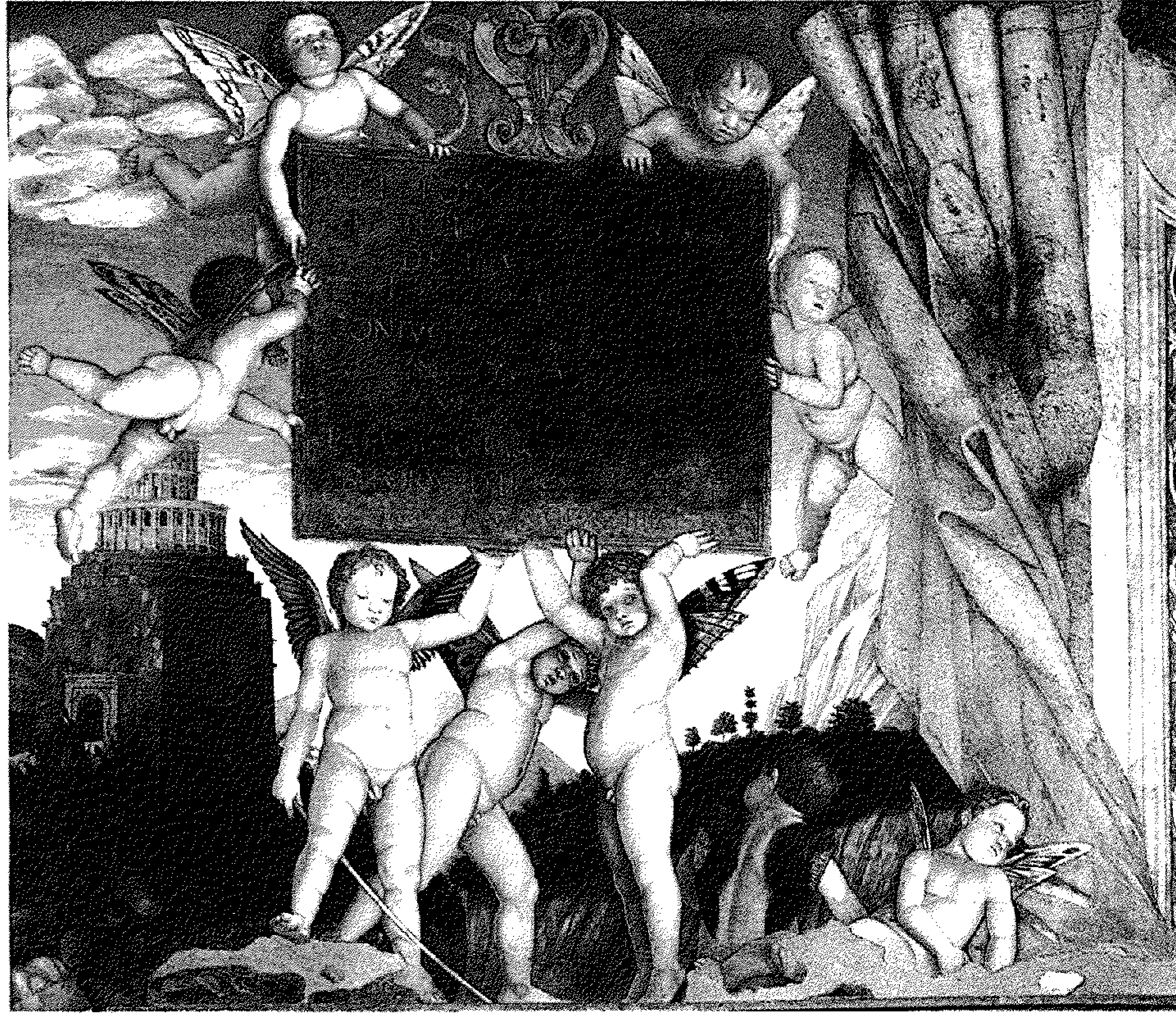
وظلت إيطاليا تستخدم هذه الحروف حتى بدايات القرن التاسع؛ إلى جانب الخطوط الجارية وشبه الجارية المشتقة من الخط الجاري "الجديد" أو المستحدث على نطاق واسع. هذا وفي أجزاء من شمال إيطاليا، استخدمت طرز مستوردة من بعض البلدان الأوروبية؛ من أمثال الفرنسية الميروفنجية، والكتابة المتبعة في الجزر البريطانية. أما في الجنوب الإيطالي، الذي كان مقسمًا بين البيزنطيين واللومبارد حتى منتصف القرن الحادي عشر، فقد استخدم خط منمنم من شبه الجاري الذي كانت قواعده قد ترسخت منذ النصف الثاني للقرن الثامن. ومع مرور الوقت أصبح هذا الخط الأخير يعبر عن القومية اللومباردية في الجنوب، ومن ثم وصف بالطراز "البنيفنتي" (نسبة إلى مدينة Bénéventine) عاصمة كبرى ولايات الجنوب الإيطالي)، وظل مستخدمًا حتى نهاية القرن الثالث عشر.

في سنة 774 م قام الفرنجة باحتلال المملكة الإيطالية، وفي سنة 800 م تم تتويج شارلمان ملك الفرنجة إمبراطورًا في مدينة روما، إيذانًا بمولد "الإمبراطورية الرومانية المقدسة". وقد ظهر التأثير الفرنجي واضحًا بدخول الخط الكارولنجي المنمنم من فرنسا إلى إيطاليا. وقد تبنى الكتبة في كل من روما ووسط إيطاليا هذا الخط الكارولنجي بحروفه المستقيمة والمنحدرة، حتى تطور إلى طراز محلي مميز عرف باسم "الخط الروماني".

إن التباين في أساليب الكتابة في شبه الجزيرة الإيطالية ما بين القرنين التاسع والحادي عشر يعكس الخلافات السياسية القائمة فيها آنذاك؛ فلقد كان هنالك خط حدودي يمتد من روما إلى أنكونا، يقسم إيطاليا إلى نطاقين مختلفين لغويًا.

وفي القرنين الثاني عشر والثالث عشر، بعد ظهور "قوميونات" المدن، أصبحت مناطق الوسط والشمال الإيطالي تختلف إداريًا عن الجنوب الإيطالي الذي كان واقعًا تحت قبضة النورمان ثم السوابيين (الألمان) تباعًا. على أن أساليب الكتابة في شبه الجزيرة الإيطالية سرعان ما توحدت من بعضها البعض، مع انتشار استخدام الخط "القوطي" المنمنم على نطاق واسع في الكتب، وبعدها أخذ الكتبة يتبنون "الخط الجاري" الجديد (خط الأرشيفات والدواوين). ولقد ترسخت الكتابة القوطية في إيطاليا من خلال قنوات متعددة: في الشمال والوسط تحت التأثير الفرنسي (الفرنجي) حيث كان الكتبة الموثقون يستخدمونه في وظائفهم؛ وفي الجنوب تحت التأثير النورماندي ونظام الرهبنة الكارثوزي (Chartreux) الجديد. أما في بولونا فقد استخدمت الحروف الدائرية المتماسكة لإنتاج الكتب اللازمة لطلاب جامعة بولونا. وفي السنوات الأخيرة للعصور الوسطى في إيطاليا، انتشر استخدام الخط الجاري المتصل الحروف "الجديد" للأغراض الشخصية. ومع هذا التحول بدأت كتابة النصوص الأدبية الجديدة باللغة الإيطالية المحلية. وبالإضافة إلى خط "الأرشيفات" وجد خط آخر عرف باسم "خط التجار" اتسمت حروفه بالشكل المستدير المسطح. وقد نشأ هذا الخط في إقليم "تسكانيا" قرابة نهاية القرن الثالث عشر، ثم انتشر إلى الشمال الإيطالي، وكان يستخدمه التجار ورجالات المصارف والحرفيون وأهالي المدن؛ ممن لم يكونوا يعرفون اللاتينية، وقد ظل مستخدمًا للأغراض الخاصة والوثائق العامة حتى القرن السادس عشر. والحق أنه حيثما ظهرت هذه الكتابة بحروفها المستديرة المتضامة الجارية في أية بقعة من حوض البحر المتوسط أو في البلدان الأوروبية، فإنها تشير إلى وجود إيطالي.

وفي خلال القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر، تشكلت في المدن الإيطالية جماعات من الصفوة الثقافية ضمت الكتبة والموثقين وغيرهم. وقد خلقت هذه "الحركة الإنسانية" ضربًا جديدًا من الثقافة يستند على اللاتينية الكلاسيكية. وتساوقًا مع هذه



أندريا مانتينا: تفصيل حول تدشين "حجرة الزفاف" 1474، فريسكو-مانتوا (قصر الدوج)، Palazzo Ducak

الحركة الجديدة، شن الأديب بترارك حملة شرسة ضد ما أسماه "الثقافة المدرسية والكتابة القوطية"، واصفًا هذه الكتابة بأنها مستغلقة مبهمة تنفر من القراءة. ولكن الإنسانيين، من جانب آخر، قد أشادوا بالخط الكارولنجي المنمنم القديم. ونتيجة لذلك، انتعش هذا الخط القديم في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، خاصة في مدينة فلورنسا. ثم أخذ هذا الخط في الانتشار في كل ربوع إيطاليا وسائر البلدان الأوروبية، حيث صار الخط المتبع في الكتب الخاصة بالأفراد، وبالصفوة الثقافية والحكام (من أمثال آل مديتشي، وبيت أراغون، وآل مالاتستا، وبيت ماتياكورفينو).

وفي منتصف القرن الخامس عشر، ظهر في كل من ميلان وروما وغيرهما من المدن الإيطالية نمط آخر من الكتابة الخاصة بجماعة "الإنسانيين" بحروف أكثر استدارة وأكبر حجمًا، أثراها كل من دوناتللو، وأندريا مانتينا بحروف استهلالية مستلهمة من النقوش اللاتينية القديمة. وفي أثناء ذلك شهد النصف الأول من القرن نفسه طرزًا متعددة من الخطوط الجارية متصلة الحروف، متأثرة بالخط المنمنم الذي تبنته الحركة الإنسانية؛ وذلك في الكتب المتداولة بين الناس. وفي السنوات الثلاثين الأخيرة من القرن نفسه، تولد عن هذا الطراز خط جار منمق؛ تميزت حروفه بانحناءات يمينية الاتجاه في أطرافها. وقد عرف هذا اللون من الكتابة بالخط المائل، الذي تفنن فيه الخطاط الشهير بارتولوميو سانفيتو. وهكذا فإنه مع نهاية القرن الخامس عشر، قدمت إيطاليا إلى البلدان الأوروبية الأخرى ثلاثة طرز للحروف لا تزال تستخدم حتى يومنا هذا في الطباعة وهي: الحروف الاستهلالية كبيرة الحجم المستلهمة من النقوش الكلاسيكية؛ والحروف المستديرة المعروفة باسم "الرومانية"؛ ثم الخط المائل. وقد دخلت هذه الحروف جميعًا في تنضيد حروف الطباعة على يد ألدوس مانوتيوس سنة 1510 م.

هذا ويلاحظ أن كلاً من روما والبندقية قد لعبتا دورًا مهمًا، منذ القرن الحادي عشر، في تطوير خطوط الكتابة والطباعة ونحت الحروف، وذلك من خلال بحوث قيمة قام بها أساتذة الخطوط، ومن خلال كتيبات عن فنون الخط ظهرت في روما في عهد البابا سكستوس الخامس، وكذلك من خلال اتباع دواوين الحكم والإدارة لأشكال خطية جارية أكثر سرعة، ابتدأها جيوڤاني باتستا كرسكي (Cresci)، ومن بعده سكالزينو (Scalzino). ومع ذلك فقد ظلت إيطاليا لبضعة عقود لا تنتج جديدًا في عالم الكتابة وذلك لسببين: أولاً تدهور أحوال الطباعة في إيطاليا (إذ انتقل السبق إلى ألمانيا وفرنسا وهولندة)؛ ثم بسبب انتشار طرز جديدة للكتابة من أسلوبية وباروك (Maniériste et Baroque) في إسبانيا وفرنسا وهولاندا؛ إلى جانب خلق نمط للحروف اللاتينية واليونانية في باريس، وأنتورب وأماكن أخرى. كذلك انتقلت البحوث الخاصة بالعلوم الطبية إلى دوائر أخرى خارج إيطاليا، ويرجع ذلك إلى مرور المدن الإيطالية في تلك الآونة بأزمات طاحنة في الاقتصاد والسياسة. وقد ظلت هذه الأحوال المتردية في إيطاليا حتى قيام الثورة الفرنسية، وبداية الثورة الصناعية، وتوحيد إيطاليا، وصولاً إلى القرن العشرين. والواقع أن عوامل عديدة كانت وراء الضعف الذي اعتور الكتابة في إيطاليا المعاصرة؛ من أهمها ارتفاع نسبة الأمية بين السكان لمدة طويلة من الزمن، وهشاشة ثقافة الصفوة، وغياب صناعة عصرية في مجال الطباعة والنشر، ثم موقف عدم المبالاة من جانب رجالات السياسة تجاه مشكلات اللغة المكتوبة. على أنه في أوساط أخرى من شرائح المجتمع، بين محبي الثقافة والمجموعات المهمشة من المفكرين، بذل البعض جهودًا جادة لتطوير أساليب الكتابة وتجديدها. وهذا الجهد كان سيكتب له الفشل لولا الدعم الذي جاء أحيانًا من جانب وكالات الإعلان. وفيما عدا ذلك فإن الناس في إيطاليا، شأنهم في ذلك شأن سائر شعوب الأرض، يكتبون كما يكتب غيرهم، ولكنهم لا يبتكرون جديدًا، ولا هم يفترضون شيئًا مخالفًا، وإنما هم فقط يجترون الماضي!!!

الإملاء وضبط الخطوط في فرنسا النصوص والأساليب

بقلم نينا كاتاش

ترجمة محمد عبد الغني

إن أطروحة چيوڤري توري Geofry Tory المعروفة باسم champ fleury التي نشرت في أوائل عصر النهضة، كانت ترمز •من خلال ما فيها من مفارقات بين الأنماط القديمة والأفكار الحديثة- ليس فقط إلى غياب معايير الطباعة في فرنسا وإنما كذلك إلى تطلع هائل إلى تحديث تصوير الكتابة والطباعة. (شكل 1).

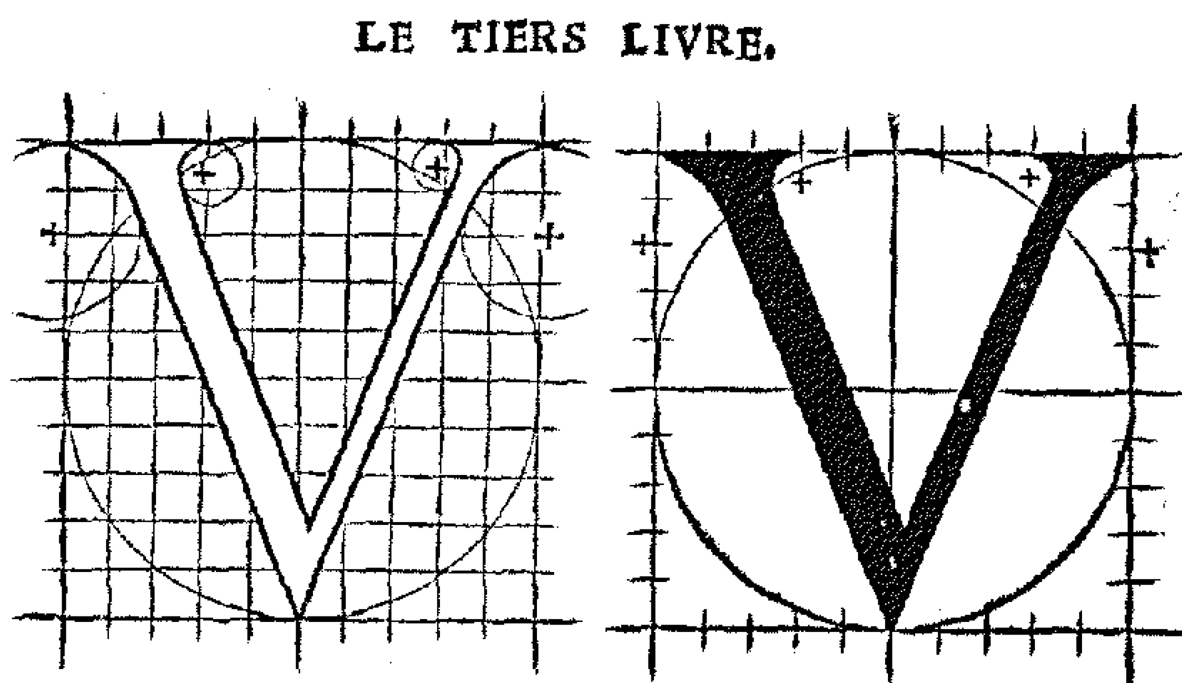
رغم أن هذا الكتاب كان قد طبع في صورة عمل تقليدي بالخط القوطي• بالطرق الإملائية القديمة والمختصرات والأخطاء الطباعية وبأقل قدر ممكن من الفراغات وعلامات الترقيم- فإنه قد أبرز حروفًا رومانية أنيقة فضلاً عن علامات التنصيص المطبوعة لأول مرة (في الهوامش)، بناء على طلب Tory على الأرجح.

إن Tory عالم الإنسانيات، هذا كان في السابق مراجعًا ومدققًا يعمل لدار طباعة Estienne ثم أصبح أخصائي طباعة مستقلاً بذاته. وبعد أن أمضى بعض الوقت في إيطاليا كتب مؤلفه champ fleury ليعلم مؤسسي علم الطباعة الفرنسيين كيف يصممون ويشكلون حروفًا "رومانية". كما ناقش لأول مرة الحاجة إلى علامات النبر وغيرها من العلامات (الفصلات المنقوطة) وعلامات تمييز الحروف ولاسيما حرف C وغيرها، لكي تمثل اللغة الفرنسية. وفي مرحلة لاحقة نجده يقوم بتطبيق وتطوير هذه الأفكار في كتيب متواضع صدر عام 1533، بعنوان "المنهاج المختصر للكتابة الصحيحة في اللغة الفرنسية" Briefue Doctrine pour Deument escrire en langaige Francois. هذا الكتيب الصغير ترك بصمة حقيقية على اللغة: فعلى مدار السنوات العشر من 1530 إلى 1540 وبفضل هذا النموذج الذي قدمه Tory فإن معظم دور الطباعة الفرنسية بدأت تقتدي بتعليماته وأصبحت تلك الحروف الجديدة تستخدم بشكل مكثف.

وجنبًا إلى جنب مع Tory فإن مصممي حروف الكتابة والمسئولين عن الطباعة، كانوا مسئولين إلى حد كبير عن تحول أكبر في اللغة الفرنسية.

إن الشاعر الشاب رونسار Pierre de Ronsard بلغ درجة عالية من الحماس لهذه الأفكار الجديدة حتى إن مجموعته •الشعرية الأولى كانت تضم ما يشبه الاحتجاج والثورة الحقيقية ضد أنماط الإملاء العتيقة. (شكل 2). وبغير أن يتمادى مثلما يفعل المدافعون عن طريقة الإملاء الصوتي، فإن Ronsard اقترح نظامًا خاصًا به يرتكز على تقاليد وموروثات شعرية قديمة. وقد لاقت مقترحاته وتصوراته نجاحًا هائلاً وسرعان ما تم تبني وتطبيق ابتكاراته الملموسة على يد أصدقائه من الشعراء في بادئ الأمر -جماعة الثريا- ثم من قبل أصحاب المطابع ولاحقًا تبناها كل الكتاب المبدعين في عصره وهو ما نتج عنه في بداية الأمر ما يمكن أن يطلق عليه طرق إملاء عصر النهضة.

LE TIERS LIVRE.



LA lettre V. cy pres deſeignee & faicte de le I, ſeullemẽt & auſſi large q̃ haulte, a en ſa facon quatre tours de Compas, pour leſquelz faire iay ſigne les Centres es lieux ou le pied dudit Compas veult eſtre aſſis.

Martianus Capella. V. Dit Martianus Capella, ore conſtricto, labriſq; prominulis exhibetur. "
Ceſt a dire. V. veult eſtre pronũce dune voix eſtroicte au commancemãt,
& bouche ſerree, puis celle voix veult amplement yſſir par les leſures vng peu
eſtandues & ouuertes comme ſa figure le demonſtre. La figure & deſeing de ceſte lettre cy, V, eſt totallemẽt ſemblable a la lettre Grecque nommee Lambda,
qui eſt a dire L. Grecq̃, mais il ya differẽce, car le V. a cõme voyez la poite en
Lambda bas, & eſt ouuert en ſus. & Lãbda au cõtraire eſt en pyramide, ceſt a dire epat=
Priſcian. te deſſoubz & agu en ſus. V. dit Priſciã en ſon premier liure ou il traicte. De ac= "
cidentibus literæ, eſt de ſa premiere nature & vertus, vocale, mais bien ſouuant "
eſt Cõſone, & ce aucuneſſois, Cõſone ſimple, pareillement aux autres fois, Cõ
Ϝ, digamma æolicum. ſone double en eſtant des Anciẽs vſurpe en la facon queſtoit. Ϝ. digamma æo= "
licum. Les mots dudit Priſcian ſont telz quil ſenſuyt. V. Vero conſonantis po= "
ſita, eandem prorſus in omnibus vim habuit apud Latinos quam apud Aeoles "
digamma F. Vnde a pleriſque ei nomen hoc datur quod apud Aeoles habuit "
Vau. olim Ϝ. Digamma, Id eſt Vau. ab ipſius voce profectum, teſte Varrone & Di= "
Varro, dymo. quid id ei nomen eſſe oſtendunt. pro quo Cæſar. hanc figuram Ⅎ. ſcribe= "
Didym⁹ re voluit, quod quamuis illi recte viſum eſt, tamen conſuetudo antiqua ſupera= "
Cæſar. uit. A deo autem hoc verum, quod pro Aeolico Ϝ. digamma, V. ponitur, quod "
Ⅎ. ſicut illi ſolebãt accipere digãma F, modo pro conſonante ſimplici teſte Aſtya= "
Aſtyages, ge, qui diuerſis hoc oſtendit verſibus, vt in hoc verſu. ϱεχομενοσ Ϝελεν αν ελι= "
κωπιδα. Sic nos quoq; pro conſonante plerunque ſimplici habemus. V. loco. "
Ϝ. digamma poſitum. Vt. At venus haud animo nequaquam exterrita mater. "
Eſt tamen quando Iidem Aeoles inueniuntur pro duplici quoq; conſonante di "
gamma poſuiſſe. Vt. Νεστορα δε Ϝου παιδοσ. Nos quoq; videmur hoc ſequi "
in præterito perfecto Tertiæ & Quartæ coniugationis in quibus I. ante. V. con "
ſonantem poſita producitur, eademq; ſubſtracta corripitur. Vt Cupiui cupij. "
Cupiueram, cupieram. Audiui, audij. Audiueram, audieram, Inueniuntur etiã "
Acman. pro vocali correcta hoc digamma illi vſi, Vt Alcmã. Και χειμα πυρτε δαϜιον. "
Eſt enim dimetrum iambicum, & ſic eſt proferendum F. Vt faciat breuem ſylla= "

شكل (1) حرف "V" من مؤلف چيوڤري توري المُسمى "شامب فلوري" أو "فن وعلم النسب الحقيقية للحروف العتيقة. المعروفة باسم الحروف الرومانية. وقياس نسبها حسب الجسد البشري والوجه"، (باريس، چيل دي چورمونت 1529)، المكتبة الوطنية الفرنسية، باريس 2º Rés. v. 515

AVERTISSEMENT AV
Lecteur.

I'Auoi deliberé, lecteur, ſuiure en l'orthographe de mon liure, la plus grand part des raiſons de Louis Meigret, homme de ſain & parfait iugement, qui a le premier oſé deſſeiller ſes yeus pour uoir l'abus de noſtre écriture, ſans l'auertiſſement de mes amis, plus ſtudieus de mon renom, que de la uerité: me paignant au deuant des yeus, le uulgaire, l'antiquité, & l'opiniatre auis de plus celebres ignorans de noſtre tens: laquelle remontrãce ne m'a tant ſçeu epouanter, que tu n'i uoies encores quelques merques de ſes raiſons. Et bien qu'il n'ait totalement raclé la lettre Grecque y, cõme il deuoit, ie me ſuis hazardé de l'effacer, ne la laiſſant ſeruir ſinon aus propres noms grecs, comme en Tethys, Thyeſte, Hippolyte, Vlyſſe, affin qu'en les uoiant, de prime face on connoiſſe quels ils ſont, & de quel païs nouuellement uenus uers nous, non pas en ces uocables abîme, Cigne, Nimphe, lire, ſire (qui uiẽt comme l'on dit de κύριος changeant la lettre κ en σ) leſquels ſont déia reçeus entre nous pour François, ſans les marquer de cét epouantable crochet d'y, ne ſonnant non plus en eus que noſtre I en ire, ſimple, nice, lime.

شكل (2) "إعلان للقراء" من المجموعة الشعرية الأولى لبيير رونسار وعنوان المجموعة "الكتب الأربعة الأولى من القصائد" G.Cavellart 1550. Octaro Res. Ye 4769 وقسم المخطوطات، روتشليد 620303 المكتبة الوطنية، باريس

وقد استفاد Ronsard من آلية طباعة مائلة جميلة ذات حروف رشيقة شكّلها آل wechel القائمون على نشر كتبه. وقد دافع الشاعر عن أسلوب إملاء "متطور" به أدوات نبر وعلامات ترقيم والوصلات الكتابية، واستخدام حرف J بدلاً من حرف I وهكذا. ورغم أنه حافظ على الترتيب الكتابي التقليدي السائد في ذلك العصر، إلا أنه أسقط الحروف الساكنة الصامتة أو المزدوجة كما استبعد حروفاً "يونانية" (لاسيما y المسماه بال I اليونانية في اللغة الفرنسية) وأحل حرف S محل الحرفين X, Z حين تقع في نهاية الكلمة، كما أحل بطريقة منهجية an محل en.

إن مبتكرات Ronsard في هذا الصدد التي طواها النسيان في فرنسا خلال الحروب الدينية قد أُخذ بها واستعملت في هولندا من قِبل بعض دور الطباعة مثل Plantin وWaesbergue وElzevier ولذلك عادت لتبرز على السطح من جديد في موطنها الأصلي في النصف الثاني من القرن السابع عشر. وقد أدت ببطء وثبات إلى التحويل من "طرق الإملاء العتيقة" (التي كانت ولا تزال متبعة من قبل الأكاديمية الفرنسية) إلى النظام السائد آنذاك (ابتداءً من القرن الثامن عشر). وقد فرض هذا بصفة أساسية استخدامًا جديدًا لعلامات النبر فوق الحروف المتحركة وهو ما كان يعني إسقاط الحروف الساكنة التي كانت تلعب من قبل هذا الدور في عملية النبر (فإن escole القديمة أصبحت école أي أسقط حرف S وniepce القديمة أصبحت niece مع إسقاط حرف P).

وبعد فترة قصيرة من نشر Antoine Baudeau de Somaize لمؤلفه معجم النفائس الكبير [1] عام 1661، قام Louis de lesclache –وهو محاضر مساير لأفكار العصر وراع للصالونات الأدبية، كثيرًا ما اصطدمت أفكاره مع السلطات الدينية– بتطوير نمط إملائي صوتي للغة الفرنسية بحماس وعزم لا يعرف التردد. لقد أراد أن يقوم هذا العون لكافة أولئك الذين لا يعرفون اللغة اللاتينية ولكنهم ذو عقول مستنيرة ومن بينهم النساء اللاتي كن يكافحن بجلد وإصرار من أجل شق طريقهن للمعرفة والعلم من أجل كتابة مبسطة. (شكل 3). ومن أمثلة هذا البناء الصوتي (العبارة التي كتبها lesclache "la prononsiasion des mos qui compozent doit être la règle de l'Ortografe," كما تنطق بالضبط وليس حسب الإملاء التقليدي. لقد أراد أن يلغي كل الحروف القائمة على الاشتقاق وأن يوسع من نطاق استخدام علامات النبر وأن يستبدل Z بال S وأن يستبدل S بال Z وهكذا.[2]



شكل (3) مؤلف لويس دي لوشاس "القواعد الأصلية لهجاء الفرنسية" أو "فن تعلم اكتساب أوليات الكتابة الصحيحة" باريس، لوشاس ول. روندر 1668، Octavo. Rés.x.1955، المكتبة الوطنية، باريس



L A

CANTATRICE

GRAMMAIRIENNE.

L'ESPRIT s'ennuie & fe dégoûte de tout ce qui ne fe préfente pas à lui avec les graces de la nouveauté. Ainfi nous pouvons dire qu'il en eft d'un ouvrage comme du plaifir : l'un & l'autre ont befoin d'être variés pour être goûtés avec de nouveaux charmes. L'ame éprouve alors une agréable fecouffe qui la réveille & la rafraîchit.

« L'ennui naquit un jour de l'uniformité »

nous dit un poëte agréable. Diverfité fera la devife d'une production à laquelle j'avois cru d'abord ne pouvoir ravir la monotonie qui paroiffoit en être le partage. Je prie les dames de ne faire que de très-courtes réflexions fur le précepte. Les chanfons qui le confirment, diront plus que le précepte lui-même. Nous avons ex-

A

شكل (4) صفحة العنوان من كتاب الأب لويس بارشيلمي "النحويات المغنية" الذي يعلم الهجاء من خلال أغنيات الهوى والأغنيات الزراعية والرعوية وموائد الشراب" La Cantatrice grammairienne ou "المغنية النحوية أو فن تعلم ضبط الكتابة والهجاء l'Art d'apprendre l'orthographe françoise الفرنسي" جنيف وليون" ج.س. جرابيه 1788، Octavo. x 13059، المكتبة الوطنية، باريس

إن تصوير صفحة العنوان في كتابه كان متكلفًا ومشبعًا بأشكال أرابيسك تصور ذوق ذلك العصر. كما كانت الحروف المائلة ذات أحجام متفاوتة وكانت الحروف الكبيرة والصغيرة ذات حلقات أو عقود تحاكي إلى حد كبير الخط اليدوي. وكان طراز الباروك هذا يتناقض تناقضًا صارخًا مع الحداثة وتبسيط الكتابة الذي كان Lesclache قائمًا على تطويره. ويبدو أنه كان يبتعد كثيرًا عن الأشكال الجادة الرصينة التي كان يتبناها ويدافع عنها طباعو عصر النهضة من قبل (والتي تبناها لاحقًا مرة أخرى طباعو القرن الثامن عشر والعصر الحديث).

ولم يكن Lesclache سوى واحد من كثيرين –كان من بينهم بواسون Robert Poisson (1609)، ولارتيجو (1670) Lartigaut، ومينناج Gilles Ménage– أثاروا قضية الإملاء ربما كانت المقترحات والأفكار المتضمنة في كتابه على درجة عالية من الجرأة بحيث أن تحظى بالقبول ولكن ما أثاره من جدل ومناقشات كان يستخدم للدفاع عن نمط الهجاء "الجديد" المستحدث الذي أوحى به في بادئ الأمر Ronsard الذي سوف يستخدم على نطاق واسع من قبل كتاب القرن السابع عشر ومن أتى بعدهم.

وغداة الثورة الفرنسية، أصبح تعليم الكتابة والهجاء للأطفال والبالغين يشكل أمرًا بالغ الأهمية. فقرب نهاية القرن الثامن عشر أصبح القديس Louis Barthelemy من جرينوبل مدرسًا خصوصيًا من طراز حديث –مثله في ذلك مثل lesclache قبل ذلك بقرن– حيث اتخذ من فتيات الأسر العريقة تلاميذ له. فقد ألف واحدًا من الكتيبات العديدة في تعلم الإملاء والنحو "التي كانت توجه أساسًا إلى السيدات" وكان كل من هذه الكتيبات يحاول أن يتفوق على غيره في ابتكار مناهج تدريس جيدة. وقد أبرز منهج هذا القس أغاني كان البعض منها –وهو ما يدعو إلى الدهشة– يتسم بالفسق والفجور وقد نشر هذا الكتاب غُفْلًا من اسم المؤلف لأنه كان في نشره باسم مؤلفه قدر من المخاطرة. (شكل 4).

ولكن منذ ذلك الحين فصاعدًا فإن النسوة اللاتي لم يتلقين تعليمًا مدرسيًا رسميًا ولم يتعلمن اللغة اللاتينية كان عليهن أن يتعلمن كيفية الكتابة والإملاء. وقد اقترح الأب Barthelemy أن يفعلن ذلك بالغناء وكتب "إن نمط الغناء، هو إحدى سمات النساء، فهن دائمًا يغنين في الفرح أو الحزن ..." ولذلك اقترح أن يتعلمن استخدام أدوات النبر فوق الحروف وهن يغنين أغنية Beaumarchais "ضلالات اليفيرا" ويتعلمن تصريفات الأسماء من خلال أغنية نحن معلمات الهوى Nous sommes précepteurs d'amour .

ومع ذلك فحين نصل إلى مسألة الإملاء نجد الأب Barthelemy يثبت أنه محافظ إلى أقصى الحدود، ينتقد في غضب عارم ما أسماه "طرق الكتابة الحديثة" التي أراد أناس عن طريقها "أن يكتبوا بالطريقة التي يتحدثون بها" من خلال نشر فقرات علـى نمط Restif الآتي: J'sentis un attendrissement délicieus...J'vis sous les arbres un home. vêtu de noir, avec une femme en-satin-couleur-de-tabac (لقد شعرت بحنين بالغ .... برؤية رجلٍ يرتدي السواد ومعه سيدة تحت الأشجار...)

هذا الفيض الهائل من التطلعات والأفكار سرعان ما بدأ في الذبول والانكماش في عصر الإدارة الحاكمة والإمبراطورية حين كانت هناك عودة اللاتينية كما تمت إعادة النساء وطرق الإملاء والكتابة مرة أخرى إلى ما كانت عليه من قبل بصورة حاسمة.

ملاحظات

1. *كلمة pretieuses تعني كلفظ الدرر أو النفائس ولكنها تشير هنا إلى اسم علم يشير إلى جماعة شعرية من الشعراء الفرنسيين في القرن السابع عشر كان أسلوبها يتسم بالتكلف والصنعة. (المترجم)*
2. *الإملاء الصوتي: هو كتابة الكلمات حسب نطقها. (المترجم)*

المراجع

BEAULIEUX, Ch., *Histoire de l'orthographe française,* I. Formation de l'orthographe, des origines au milieu du XVI siècle;

II. Les accents et autres signes auxiliaires, Champion, 1927, 2 vol.; reprod. Champion, 1967; *sur Tory, t.1,p. 210-215, t.II, P.19; sur la Briefue Doctrine, déc.* 1533, t.II, p.103-123.

BRUNOT, F., *Histoire de la langue française des origines à nos jours,* A. Colin, 1905-1953, rèèd. 1966 ;t.XIV (1880-1914), 1985 ; t.XV (1914-1945), CNRS, 1996; sur Lesclache et les Précieuses, t.II, p.93-123 ; sur la fin du XVIII siècle, t.XVIII siècle, t.VII, chap. VII, p.156-182.

CATACH, N., (Thèse) *L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance (Auteurs, Imprimeurs, Ateliers d'imprimerie),* Genève, Droz, 1968, 495 p.; sur Tory et la *Briefue Doctrine,* p.31-60, 459-461; sur Ronsard, p.108-127, 426-433.

SOMAIZE (A.Baudeau, Sieur de), *Le Grand Dictionnaire des Pretieuses,* E.Loyson et J.Ribou, 3 éd.1661.

التوقيع

بقلم بياتريس فرانكل

ترجمة محمد عبد الغني

إن للتوقيع قدرة على تحويل الأشياء. وغياب التوقيع سواء عن لوحة أو خطاب أو قطعة من الأثاث من شأنه أن يقلل من قيمة ذلك الشيء وأن يفقد النصوص المكتوبة مصداقيتها. ومن أين للتوقيع مثل هذه القوة؟ هل تنبع من أن الاسم المكتوب يحمل هوية كاتب بعينه، أم من الأثر للحركة الجسدية التي خطتها اليد مبرهنة على وجود ذلك الشخص، أم من خلال النية أو العزم الذي أفصح عنه شخص ما وهو يفعل ذلك (التوقيع) عمدًا؟

يستمد التوقيع قدرته من غير شك من خليط من هذه العناصر الثلاثة، وهذه الطبيعة المهجنة هي التي تجعل مثل هذه العلامات شائعة واستثنائية في الوقت ذاته. إن اسم الموقع يحمل إلى الذهن الهوية الاجتماعية والوضع المتصل بنسب ذلك الشخص وشجرته الوراثية، كما أن الأثر الكتابي يجسد اليد والجسد الذي أخرج هذا التوقيع، فضلاً عن الدعم الذي لقيه، كما يشير إلى النية في التوقيع وهو أمر يرتبط بمجال التصرفات القانونية. وعلى الرغم من المظهر المتواضع للتوقيع فإنه يجسد المبادئ الرئيسية أو الأساسية لكل من الفرد والمجتمع.

إن الدعم الدلالي الذي يميز التوقيع هو نتاج لعملية تاريخية طويلة بدأت في القرن السادس وانتهت في القرن السادس عشر عندما أصبح التوقيع أمرًا إلزاميًا.

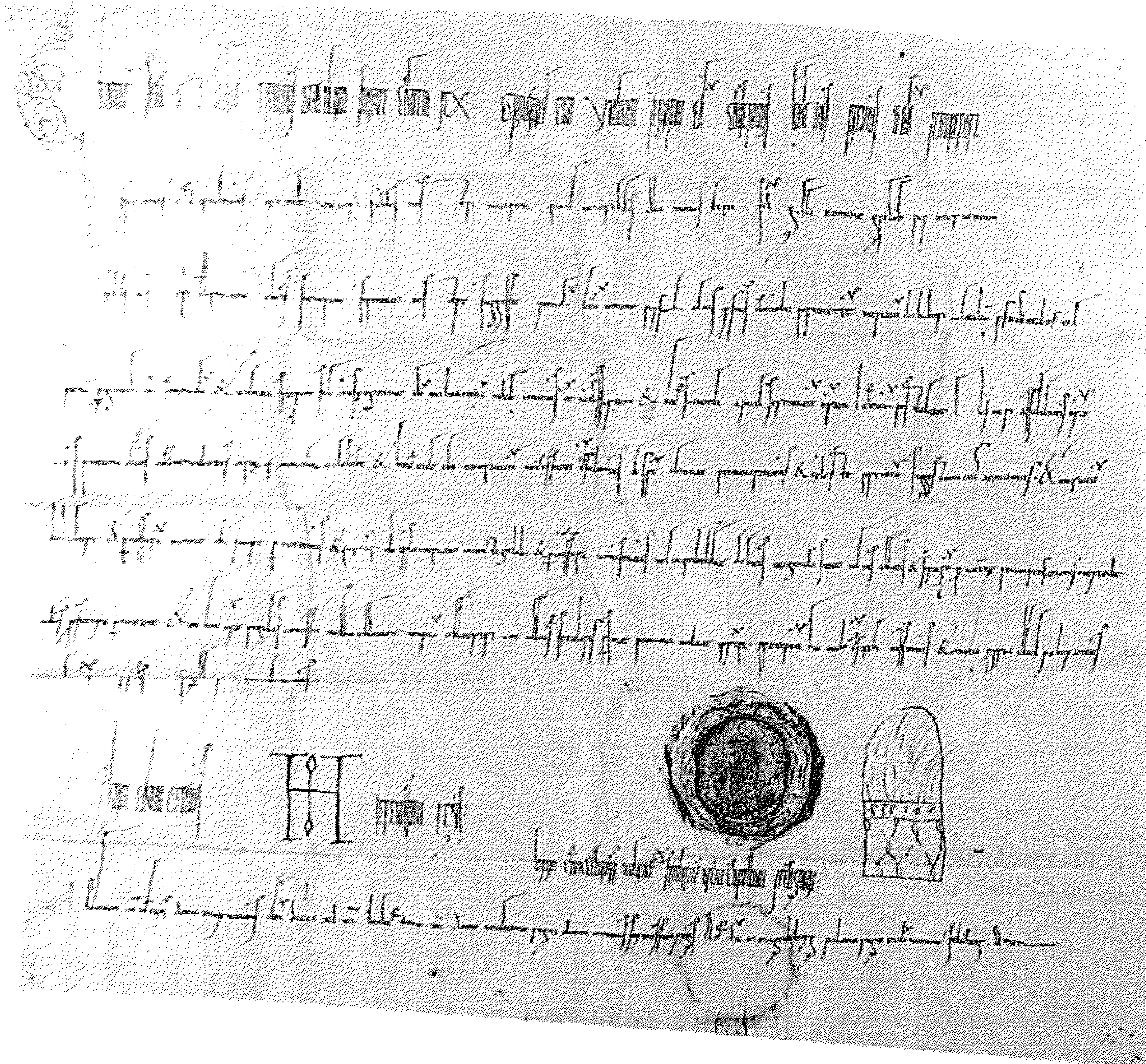
إرث نظام منقرض من العلامات

في القرن السادس عشر وعلى وجه التحديد عام 1554، صدر مرسومٌ ملكيٌ في Fontainebleau من قبل الملك هنري الثاني ملك فرنسا يجعل من التوقيع أمرًا إلزاميًا والمرسوم على النحو التالي:

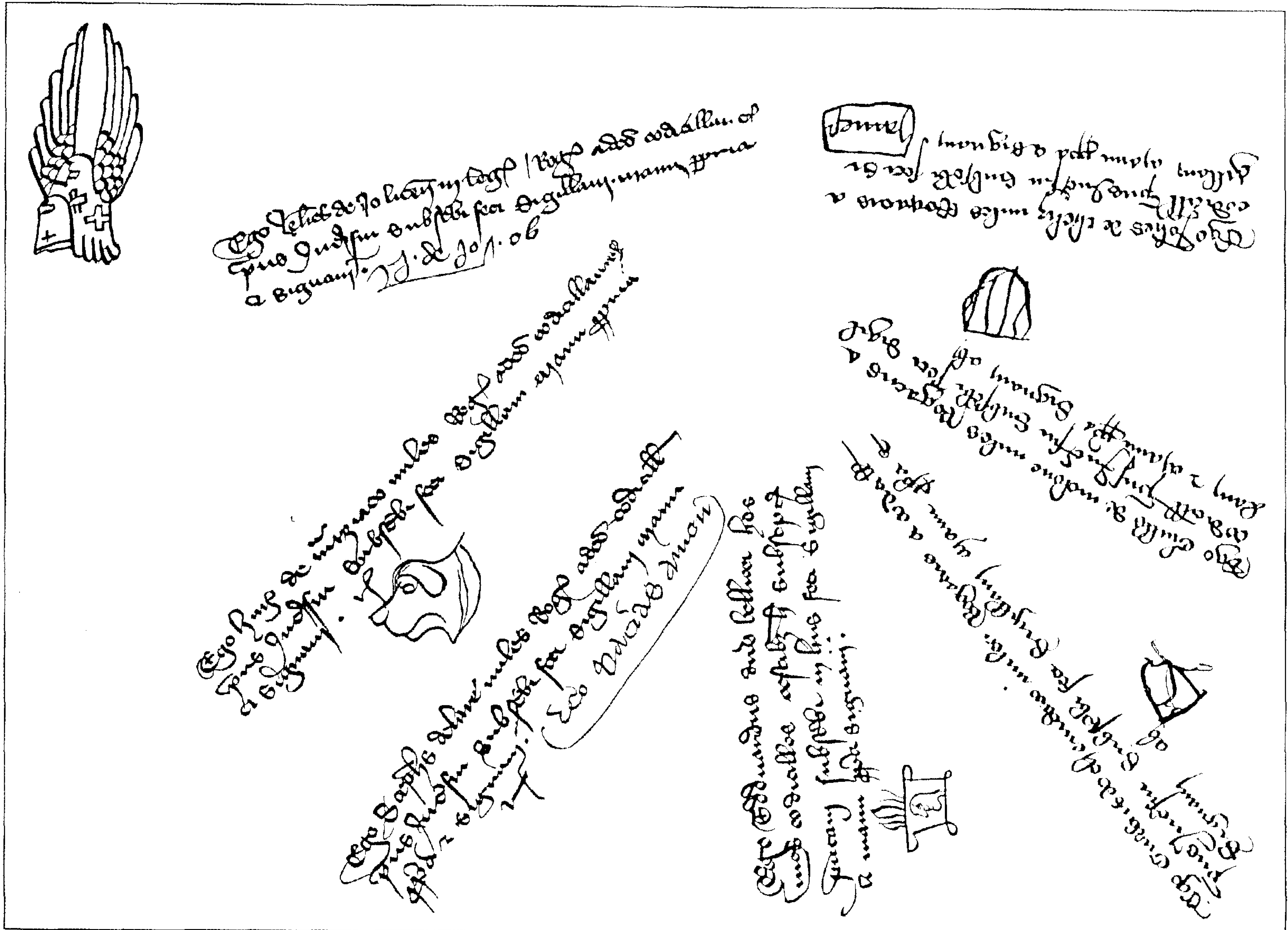
"نأمر أن تحمل كافة العقود والالتزامات والإيصالات والوثائق الشخصية من الآن فصاعدًا –بالإضافة إلى توقيع كاتب التسجيل– توقيعات الأطراف المتفقة إن كانوا يعرفون كيف يوقعون، وإن لم يكونوا يعرفون فليكن توقيع رجل آخر محترم معروف لديهم وبناء على طلبهم". وهكذا انتهت عملية طويلة من التحول والتغير في العلامات الدالة على الهوية. إن تنويع هذه العملية كان أمرًا جديرًا بالملاحظة قياسًا بما أحدثه من تطوير الأختام والعلامات. وفي واقع الأمر فإن طرق إضفاء الشرعية على وثيقة أو توقيع خطابات تفاوتت في العصور الوسطى. لقد كان التوقيع علامة يستخدمها المتعلمون بصفة عامة ولكن كان استخدامها أقل من استخدام الأختام وإنها تلك العلامة الساحرة الفاتنة التي يفضلها كافة فئات المجتمع.

اختراع علامات جديدة لتحديد الهوية في الغرب

فيما بين القرنين السادس والسادس عشر مر نظام علامات الهوية بتحولات كبرى. إذ تغيرت طريقة أسماء الأعلام بصورة جذرية حيث هجر الناس النظام اللاتيني في كتابة أسماء الأعلام المؤلف من ثلاثة عناصر –اسم الشخص، اسم القبيلة، اسم العائلة– لصالح نظام كتابة الاسم الواحد وهو النظام المميز للشعوب المسيحية والجرمانية. ولكن حينئذ ومع نهاية الفترة الكارولينجية بدا واضحًا أن نظام الاسم



شكل (1) مرسوم مؤرخ بالثاني عشر من يونيو عام 947 يحمل رمزًا وخاتمًا للإمبراطور أوتو الأول إلى جانب رمز خلية النحل المصورة الخاصة بالمستشار.



شكل (2): وصية إدوار دو بوجو Edouard de Beaujeu مارشال فرنسا إبريل 1347.

الفردي لم يعد كافيًا لتمييز الأشخاص. فقد بدأت الأسماء المتشابهة تنمو وتزداد بسرعة في الوقت الذي ازدادت فيه الحاجة إلى تحديد أدق للهوية حينما أصبح القانون المكتوب أكثر أهمية. فإذا ما ثبت مثلاً أن وثيقة قانونية ضرورية لإثبات صحة بيع ملكية أو لكتابة وصياغة وصية أو هبة فربما كان من الصعب تحديد هوية صاحب الوثيقة على أساس علم واحد فقط. ولذا تبنى الناس عادة إضافة كنية أو لقب لتعريف الأسماء الشائعة، ولما كانت هذه الكنية أو اللقب تنتقل باطراد فقد ظهرت ألقاب العائلات. وحين أصبح الناس في مواجهة مواقف جديدة - مثل إقرار وثائق قانونية- فقد اكتسب الأفراد هوية مؤسسية جديدة . فرضت الكتابة منطقًا في تعريف الهوية افترض أن كل شخص يمكن أن يعرف بشخصه خارج إطار الدائرة الضيقة للمجتمع المباشر.

تعريف الهوية من خلال الصورة

وقد تطور نظام آخر جنبًا إلى جنب مع أسماء الأعلام وهو شارة النبالة. وقد تدعمت أهمية هذه الشعارات حين أصبح علم النبالة والشرف واسع الانتشار في تمثيله على الأختام. إذا كان الختم في حقيقة الأمر هو علامة على الهوية وإعطاء المصداقية من باب أولى. وقد سادت الأختام وتفوقت على نظام العلامات الشخصية وأصبحت تستخدم نموذجًا للتوقيعات المستخدمة اليوم. وكان الملوك يمهرون بأختامهم كل الوثائق ذات الأهمية وكذلك فعل الأمراء والنبلاء. ولم يكن يلجأ إلى التوقيع بعبارة مكتوبة أو رمز أو اسم إلا المشتغلون بوظائف كتابية كالمستشارين، المسجلين في دور السجلات، والكتبة والرهبان (شكل 1)

الولع بالصورة والشعار: التوقيعات (الأيقونية)

لقد أتاحت الأختام لكل فرد أن يعبر عن هويته ليس فقط من خلال الرسم وإنما أيضًا من خلال شعار النبالة أو الشعار الشخصي. وقد انتشرت الصورة كاشفة عن مستودع رمزي وخيالي يمكن لكل فرد أن يستقي منه على نطاق واسع. إن الميل نحو التعبير الأيقوني لتحديد الهوية نجد شاهدًا عليه في الوصايا وهي

وثيقة كان لابد على الموصى والشهود أن يثبتوا مصداقيتها بعلاماتهم الشخصية المكتوبة كما نرى في وصية Edouard de Beaujeu (شكل 2). فقد كان هناك ستة شهود بالإضافة إلى المسجل العام والمارشال de Beaujeu نفسه. وهنا برز كل نمط من أنماط التوقيع فالمسجل العام كتب اسمه الذي خط تحته خطًا ثقيلًا أشبه بالتوقيع الحديث. وقد رسم اثنان من الشهود دروعهما وهكذا وقعا برموز النبالة الخاصة بهما (أسلحتهما) في حين صور شاهد آخر رأس كلب ربما كانت مستقاه من ختمه، أما دي بيجو نفسه فقد وقع من خلال رسم خوذة أنيقة مجنحة. وهكذا فإنه في القرن الرابع عشر قد تعايشت في آن واحد عقلية شارت النبالة مع الأساليب الكتابية في كتابة الأسماء.

ورغم ذلك فإن الكتبة أنفسهم أظهروا ولعهم بالصور وشارات النبالة. وهكذا فإن الكتبة العموميين في جنوب فرنسا طوروا العلامة الحرفية (أو التوقيع اليدوي) التي صممت لكي تضفي شرعية أو مصداقية على الوثائق التي تصدق عليها. فعلى سبيل المثال نجد أن برنار دي فيرنز Bernard de Ferrieres (1303) كان يوقع بحرف الـ B يعقبه رسم أو تصميم ذو زخرفة كثيرة ولكنها محكمة نسبيًا إذا ما قورنت بقرينيه جون بوليه Jean Poulet (1326) وTeste (1371) اللذين استخدما في جرأة رموزًا موحية ومعبرة أو شارات نبالة ذات إيحاء خاص تعبر بطريق الكتابة والاستعارة عن أسمائهم (شكل 4). ويبدو أن الكتبة العموميين حاولوا التفوق على بعضهم البعض في الترف والذكاء. وقد كانت العلامات التي يستخدمونها تمثل اختيارًا شخصيًا.

مثل هذه النماذج تجعل من السهل تفهم الصعوبة التي لاقاها المشرع في القرن السادس عشر الذي أراد أن يفرض توقيعات مكتوبة وبذلك يلغي كافة العلامات والصور والأختام. وفي واقع الأمر فقد استغرق هذا الأمر عقودًا عديدة لكي ينتصر النظام الأبجدي على نظام الأيقونات والصورة وتظهر وثائق عديدة من القرنين السادس عشر والسابع عشر أن كثيرًا من الحرفيين كانوا يوقعون من خلال رسم رمز حرفتهم، وربما كان بعضهم أميين ومن ثم لم يكونوا قادرين على كتابة أسمائهم، ولكن آخرين كانوا يفضلون رسم شعارهم الطائفي بدلًا من أن يستخدموا اسم العائلة الذي كان بالنسبة لهم لا يمثل أمرًا كبيرًا (شكل 3).

إن انتصار التوقيعات المكتوبة يمكن أن يفهم كأحد الأعراض لتغير ثقافي هائل سوف يضم ببطء كافة المجتمعات الغربية. إذ بدأ الأفراد يدخلون إلى عالم الكتابة بصورة متحمسة أكثر فأكثر ويتخذون منه علامات جديدة بالهوية وعادات كتابية جديدة ووسائل جديدة للتصرف والفعل. ومع ذلك فإنه كان يعني أيضًا المشاركة في نظام جديد -عندما نوقع بأسمائنا فإننا لابد أن نكرر ذاتنا باستمرار- وأن نكتسب أنماطًا جديدة في الإدراك: فكل شخص سرعان ما سيكون لديه خطه الشخصي وتوقيعه سوف يحاط بوظيفة تعبيرية خاصة. ومن وجهة النظر هذه اكتسبت التوقيعات أهميتها الخاصة في الثقافات الألفبائية في حين ظلت الأختام رموزًا خاصة لإضفاء المصداقية والهوية في الشرق الأقصى.

شكل (3) توقيعات الحرفيين من القرنين السادس عشر والسابع عشر من مدينة ليون.

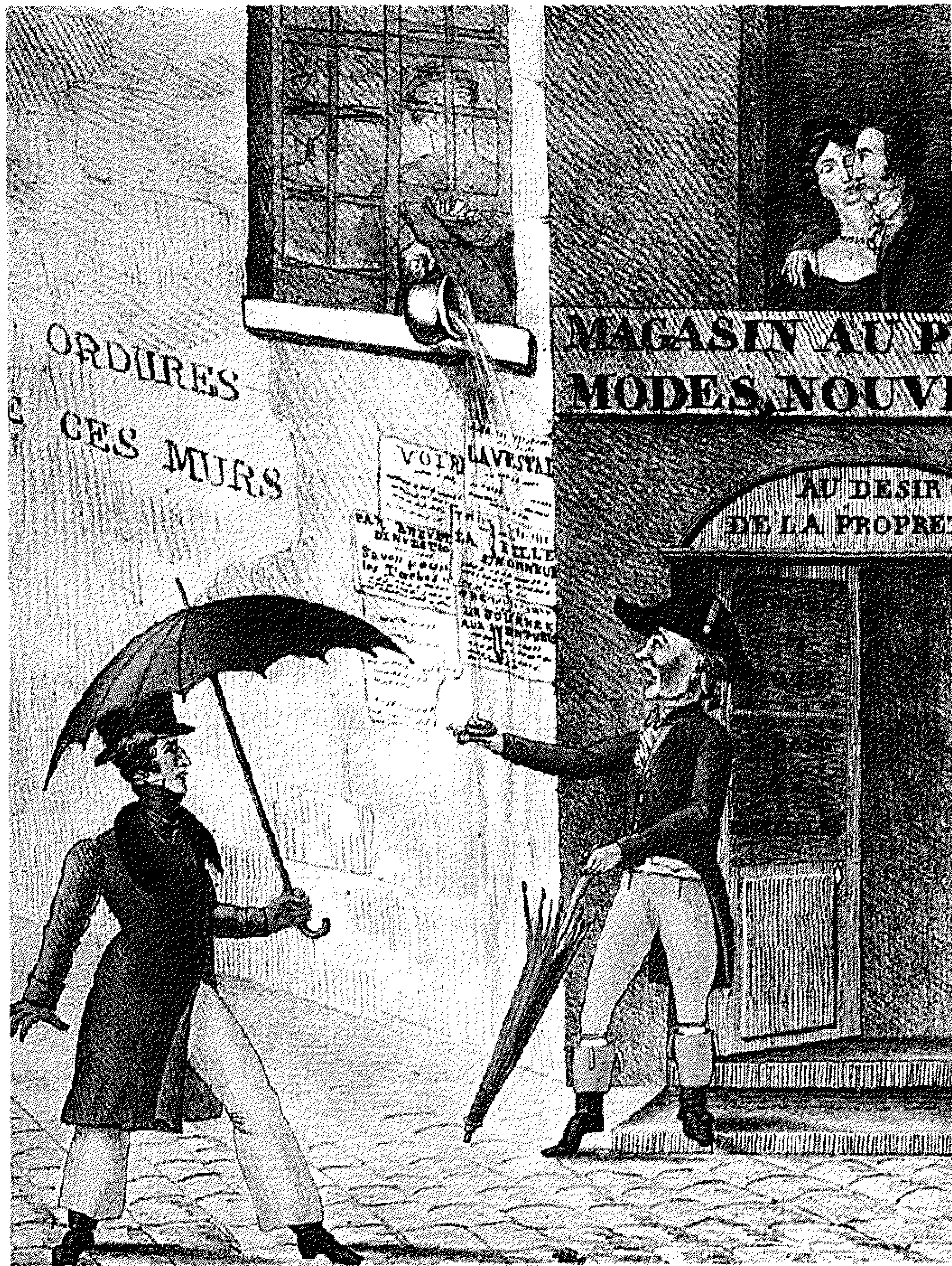
شكل (4) توقيعات من مكتب التسجيل من أعلى إلى أسفل: برنارد (1303)، بوليه (1326)، تست (1371). (إن بوليه وتست تعني الدجاج والرأس في الفرنسية).

أشكال من كتابات المدينة

في القرن الثامن عشر

بقلم دانييل روش

ترجمة محمد عبد الغني



شكل (1) ملصقات إعلانية وبيانات معلقة في الشوارع في مطبوعة من أوائل القرن التاسع عشر أعدها شارلز موت وعنوانها "أهو سقوط المطر؟ أم مفاجأة؟"، متحف الكارنفال، باريس

على مدى آلاف السنين ظلت المدن تنتج الكتابة وتستهلكها بكافة أشكالها الممكنة. وقد كان للدخول الحضري في ثقافة الطباعة أثر بالغ في تعاظم دور الكتابة من خلال إعادة إنتاج النصوص باستخدام ماكينات الطباعة وفي الوقت نفسه من خلال نشر موضوعات جديدة تكثف من حضور الكتابة واستخدامها وفي هذا الصدد فإن عصر التنوير قد ورث رصيدًا متراكمًا من وسائل متعددة الاتصال الكتابي كانت المدن تمثل فيها موقع الإنتاج الضخم والاستهلاك المتميز.

وقد كانت هناك ثلاثة عوامل في هذه الزيادة في الأشكال المطبوعة، وهذه العوامل أدت إلى تماسك وازدياد أثر المدينة في تقسيم القوى الاجتماعية والاقتصادية. إن الإدارة الحاكمة والسياسة قد أدتا من خلال- زيادة متطلبات المعرفة ووسائل نشرها في شكل ملصقات وقواعد ووثائق إلزامية وتقارير سرية ومخطوطات- إلى توليد علاقات جديدة بين الناس وبين الطبقات الحاكمة في المدينة. وفي الوقت ذاته فإن الاقتصاد كان قد تطور بصورة طبيعية في المدن لأن المدن كانت في كافة أرجاء أوروبا هي أماكن استهلاك منتج الدخل وكان الاقتصاد بحاجة إلى معلومات يومية وتقييم ومراسلات لدرجة أن كافة أنواع الكتابة من الوريقات المكتوبة بخط اليد إلى الوثائق المطبوعة- قد تكاثرت بفعل الحركة الهائلة للتجارة الرائجة" وأخيرًا فإن الرصيد الفكري والأخلاقي والديني المستثمر في المدينة قد دعم من قبل السياسات التعليمية والكنيسة والدولة التي عملت على حشد الكثير من مظاهر الرقي الفكري والابتكار وشجعت على إعادة إنتاجها داخل إطار المجتمع. إن الطباعين الأوربيين كانوا من أبناء المدن وقد تنامى تأثيرهم عبر القرن الثامن عشر جنبًا إلى جنب مع الزيادة العامة في المنتج المطبوع ومع تسارع وتيرة المبيعات ومع تنوع الوثائق (التي كان يحكمها على الدوام المنفعة العملية) وقد كان انتشار الصحف رمزًا لمتطلبات المجتمع الجديد وكانت تلك الصحف هي أدوات نقل الإعلان والمعلومات والتفسيرات.

إن معرفة كيفية استهلاك وإنتاج الكتابة كان في أول الأمر ضرورة ثم أصبح عادة بالنسبة لسكان المدن وقد انتشر التعليم الأساسي لمبادئ القراءة والكتابة من القمة إلى القاعدة، في أوساط النساء والفقراء، وقد حفز على انتشار متطلبات النمو. ولم يسفر الأمر فقط عن انتصار الكتابة والتعليم وإنما أنتجت الكتابة كذلك ثقافة محددة اعتمدت فيها الأفعال والسلوكيات



شكل (2) لافتات محلات ونشرات توزع باليد وملصقات إعلانية في لوحة مرسومة من القرن الثامن عشر، والفنان ليونارد دي فرانس بعنوان "على لافتة درع مينرڤا، متحف الفنون الجميلة، ديچون Dijon

على مهارات جديدة، أمدت فيها مناسبات اللقاء والاتصال أغلب المعدمين والمعوزين -الأميين في واقع الأمر- بآمال أكبر في تطور ثقافي أساسي. إن الكتابة في المدينة كانت وسيلة الإعلام والتحول، كما تشهد على ذلك العديد من الممارسات الفردية والجماعية. وقد تراكمت في أول الأمر في المنزل في صورة الخطابات والكتب والأوراق العائلية والوثائق العملية. وقد احترمت التركيب الطبقي الاجتماعي حتى وإن تجاوزت في بعض الأحيان في المدن الكبرى التي كانت تتمتع فيها الثقافة المكتوبة بعدد أكبر من المنافذ عن غيرها من الأماكن ومن هذه المنافذ على سبيل المثال كتابات المدح والذم (النفاق والقذف) التي سريعًا ما كانت تقرأ وسريعًا ما يلقى بها على قارعة الطريق وكذلك الملصقات الإعلانية المكتوبة بخط اليد؛ الأوراق المطبوعة التي تعلق في الشوارع وخطابات من كافة الأنواع التي لا غنى عنها للجميع.

إن الأشكال المتنوعة التي تبنتها كتابات المدينة -والتي تعلمها معظم الناس في المدرسة وأتقنها البعض من خلال تمرينات في تحسين الخطوط يقوم على تعليمها كبار الكتبة- كانت تتداخل في كل لحظة في حياة الأفراد جميعًا وكانت مخصصة لأغراض متنوعة تتراوح من مستوى العلماء إلى مستوى العامة. وكان يستعملها المتعلمون وغير المتعلمين على حد سواء. إن القراءة والكتابة معًا قد نسجتا شبكة متينة من العادات الفكرية كان من آثارها تطويرالعلاقة بين الطاقة الذهنية والموارد المادية. كما أنتجت هذه العادات الفكرية مهارات تنافس قيمتها الرمزية والتداولية قيمتها التبادلية. إن عملية النشر والإعلان في العمل في أرجاء المدينة أدت إلى ممارسات مميزة وإلى اختلاف وتزايد متنوع في طرق تخصص الكلمة المكتوبة ومواد الطباعة لتعلم الكتابة والقراءة إن المدينة بذلك تصير هي نفسها لا مجرد حلمٍ بل ضرورة حتمية.

فن المراسلة في فرنسا
من القرن السادس عشر حتى القرن الثامن عشر

بقلم روجيه شارتييه

ترجمة قاسم عبده قاسم

كانت امرأة شابة جالسة إلى جوار نافذة مفتوحة تتيح لها إلقاء نظرة خاطفة على المدينة التي تظهر من وراء الأشجار، يغمرها ضوء النهار الناعم، وهي مستغرقة تمامًا في قراءة خطاب مفتوح ربما يتحدث عن الحب. وقد أحب الرسامون الهولنديون في القرن السابع عشر من أمثال بيتر دي هوش Pieter de Hooch أن يرسموا الناس وهم يكتبون أو يقرأون كتابًا (كما في الرسم الموضح في الصفحة المقابلة). وكذلك فعل أقرانهم الفرنسيون بعد قرن من الزمان. وفي هذه الرسومات استخدم الاتصال عن طريق الرسم لتوصيل الأفكار ذات القيمة الجوهرية السامية. وسواء تمت كتابة الخطاب أو قراءته في عزلة بعيدًا عن الأعين الفضولية، فإن الخطاب كان يحترم تلك الرابطة التي تجمع بين الأرواح -إذ كان يجمع بين القلوب ويقهر الغياب.

هذه الصورة لا يجب أن تضللنا، على أية حال إذ إنها كانت تنطبق فقط فيما بين القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر على جزء صغير من المراسلات الفعلية. والحقيقة أن الرسائل كانت تعتبر من جنس الخطابة، وينظر إليه على أنه خطاب كانت أجزاؤه وعباراته المجازية ثابتة حسب قواعد البلاغة. وإذا كانت الخطابات تكتب لكي تقرأ بصوت عال، مثل الشعر، وغالبًا ما كانت تملى على كاتب عام أو سكرتير، فإنها غالبًا ما كانت ترتبط بالفصاحة ارتباطًا وثيقًا. وكانت كتابة الخطابات ممارسة شفاهية ولم تكن مرتبطة بالتأليف الخاص والقراءة الصامتة.

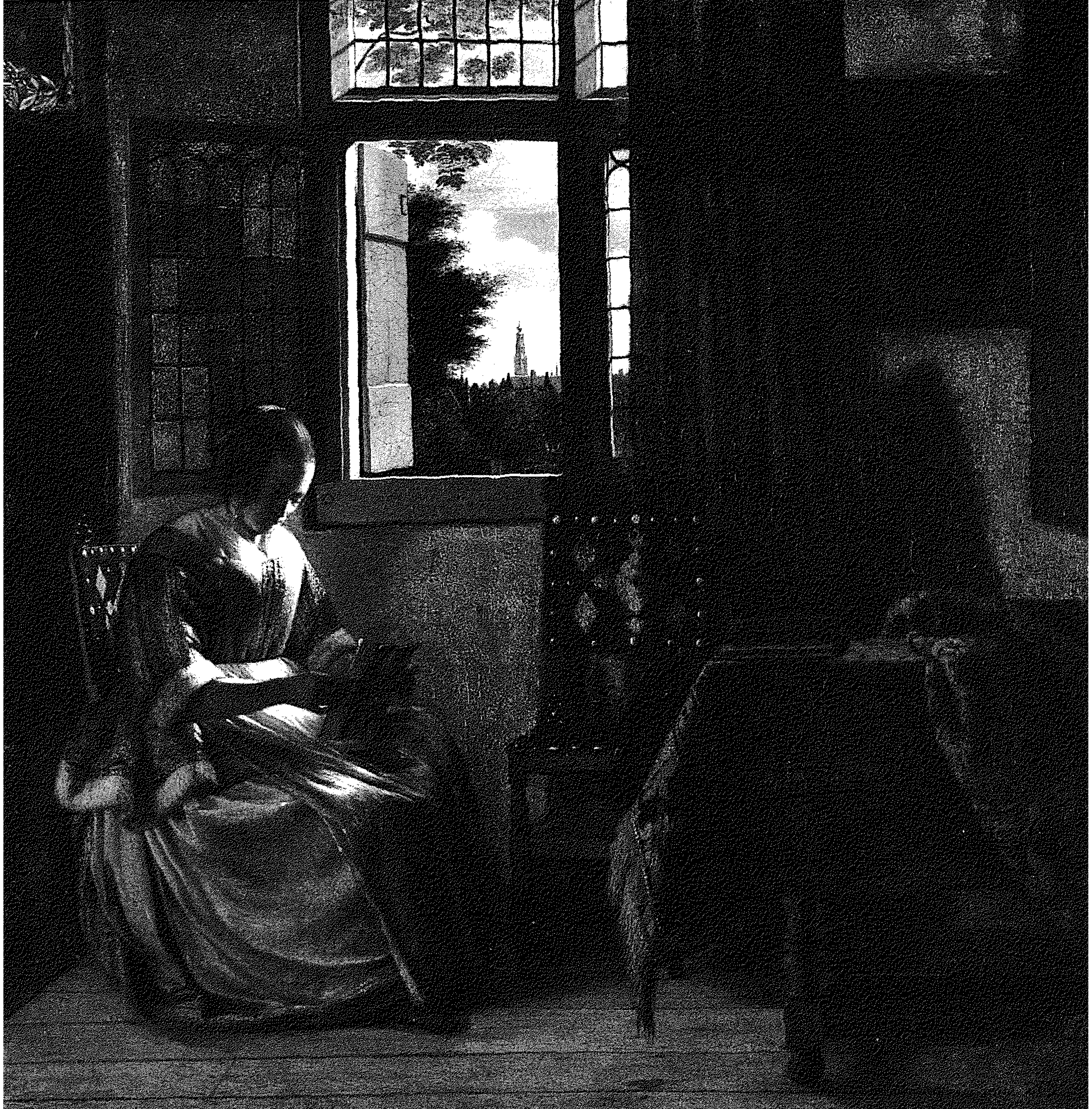
وقد وجدت إشارات إلى الأصول التي تحكم ممارسة كتابة الرسائل في سجلات متنوعة، ويفترض كل منها استخدامات محددة وعلاقات اجتماعية. وكان أولها يهتم بالتدريب المدرسي، كما تمثله مقالة كتبها إراسموس Érasme بعنوان de conscribendis epistolis، ونشرت سنة 1522 م، ثم أعيد طباعتها حوالي خمسين مرة قبل سنة 1540 م. وإذ كان كتاب إراسموس مكتوبًا باللغة اللاتينية، وكان يستخدم في المدارس لتعليم النحو والأسلوب، فإنه وضع النموذج لقواعد كتابة الرسائل لدى الإنسانية وثمة نمط آخر من المساعدة التعليمية اشتمل على مجموعة من الخطابات المطبوعة باللغة المحلية. وكان النموذج لمثل هذه الكتب كتابًا إيطاليًا حسبما اعترف مونتني montaigne في كتابه الذي يحمل عنوان Essais عندما كتب: "الإيطاليون طابعون عظماء للخطابات. واعتقد أن لدى عدة مئات من مجلدات الرسائل". وفي فرنسا بدأ نشر الرسائل المعاصرة في سنة 1539 م بكتاب ايليزين دي كرين Hélisenne de crenne الذي يحمل عنوان الرسائل العائلية Epistres familières وأعقبه كتاب مراسلات إتين دي ترونشية (Etienne du tronchet) 1569 وكتاب إتين باسكيه (e pasquier) 1586 وكتاب جي دي بلزاك (Guez de Balzac) 1626 م.

وفي القرن السابع عشر، ظهر نمط آخر من المجموعات المختارة، أطلق عليه الفرنسيون اسم "السكرتارية" حدد ملامح رسائل أخرى -رسائل خيالية- باعتبارها نماذج تحتذى. أما المجلدات التي أعيد طبعها أكثر من غيرها فكانت تتضمن كتاب جان بوجية دى لاسار jean Puget de la serre الذي يحمل عنوان secrétaire de la cour (أي رسائل البلاط 1625 م) وكتاب secretaire à la mode (أي رسائل جديدة 1640 م). وكانت الرسائل المنشورة فيهما تقدم أمثلة تحتذى ولكنها قدمت أيضًا تعليمات عن مواءمة الأسلوب والإخراج لتعكس الفروق الاجتماعية بين الذين يناصرون تبادل الرسائل. وعلى سبيل المثال، كانت المسافة بين اسم المرسل إليه والسطر الأول من الرسالة صغرت أم كبرت، تشير إلى مدى اختلاف المكانة الاجتماعية بدقة والاحترام الذي يستوجبه ذلك الاختلاف.

وبحلول القرن الثامن عشر، كانت مختارات "بوجية دى لاسار" من نماذج الرسائل التي تباع في شتى الأرجاء على أيدي باعة الكتب. وكانت هناك سخرية معينة في هذا، حيث كانت النماذج التي تقدمها تتعلق برقي الارستقراطية وحياة البلاط، وكان أسلوب اللغة، سواء كان دينيًا أم غزلًا متظرفًا، يقوم على أساس الأعراف الأدبية في بواكير القرن السابع عشر، إذن ما الفائدة التي كان يمكن أن تعود على الزبائن العاديين لباعة الكتب الجائلين من هذه المختارات -كالتجار الريفيين، والحرفيين، والصناع وأعيان القرى؟

وهناك ملاحظتان تجعلان هذا السؤال أكثر صلة بالموضوع. فمن ناحية، فإن الرسائل التي كتبها كتاب من الطبقة الدنيا تكشف عن قدر كبير من الاستقلال حقًا عن القواعد التي كانت تحث عليها المختارات المتداولة لدى باعة الكتب. إذ كان كُتاب الرسائل هؤلاء يستلهمون نماذج أخرى مستمدة من التراث الروحي المسيحي أو من الروايات العاطفية ومن ناحية أخرى، فإن كل أولئك الناس الذين لم يكونوا قادرين على كتابة رسائلهم الخاصة -أي الأميون وأشباه الأميين- كان عليهم أن يطلبوا من شخص ما أن يكتبها. وفي أحياء الطبقة الدنيا في روما عصر النهضة، كان معظم الناس الذين يكتبون الرسائل لحساب آخرين ينتمون إلى عالم الحرفيين وأصحاب المحلات ومن ثم كانوا قريبين اجتماعيًا إلى جمهرة السكان الذين كانوا يسدون لهم خدمة الكتابة.

وفي القرن السابع عشر، كان كل أولئك الذين استبعدوا من مجال الكتابة -عمال اليومية، والتجار الجوالون، وعمال المزارع الذين يعيشون في المدن أو حولها، الخ- يعانون بشكل واضح من أجل العثور على شخص يكتب لهم. وكان هذا يعني التحول إلى الكتبة المحترفين، أو السكرتيرين أو الكتبة العموميين. وفي باريس كان



بييتر دى هوش، شابة تقرأ رسالة 1664 م، متحف Szépmüvészeti بودابست

الكتبة العموميون يتجمعون في أماكن قليلة محددة – وكان معظم الكتبة يضعون طاولاتهم تحت عقود الأروقة بامتداد المقابر القريبة من لي آل Les halles، وهي منطقة السوق في وسط المدينة، وهي أحد الأماكن الرئيسية التي كان أبناء الطبقات الدنيا يختلطون ببعضهم فيها.

ومن ثم، فإن شراء المختارات من مراسلات الارستقراطيين والمجتمع الراقي لا يبدو أنها كانت بدافع الرغبة في استخدامها بشكل مباشر، في معظم الحالات على الأقل ولابد أن قراءتها كانت تلبى حاجات أخرى أو صنوفًا أخرى من المتعة: مثل تعلم التدرج في الأحوال الاجتماعية، ممثلة بالمصطلحات المطلوبة في المخاطبة (أو الممنوعة) حسب الفروق الاجتماعية العديدة، أو إشباع الفضول حول عالم اجتماعي بعيد وغريب، أو ببساطة لقراءتها باعتبارها تصويرًا لروايات تحملها الرسائل.

ومع قيام الثورة الفرنسية خضعت المرسلات الخاصة لرقابة صارمة، كما لو كانت الرسائل التي ضبطتها السلطات تقدم أوثق المؤشرات على الآراء السياسية لكاتبيها. وإذ أبعدت كتابة الرسائل عن أكثر وظائفها عمومية – أى المراسلات باعتبارها أداة من أدوات الأعمال أو الحكومة البيروقراطية – فإنها بهذا دخلت مجال الخصوصية والحميمية على الرغم من أنها خصوصية استدعت، شأنها شأن الرواية التي تحملها الرسائل، نظرة محدقة عامة.

فن المراسلة في القرن التاسع عشر

بقلم سيسيل دوفان

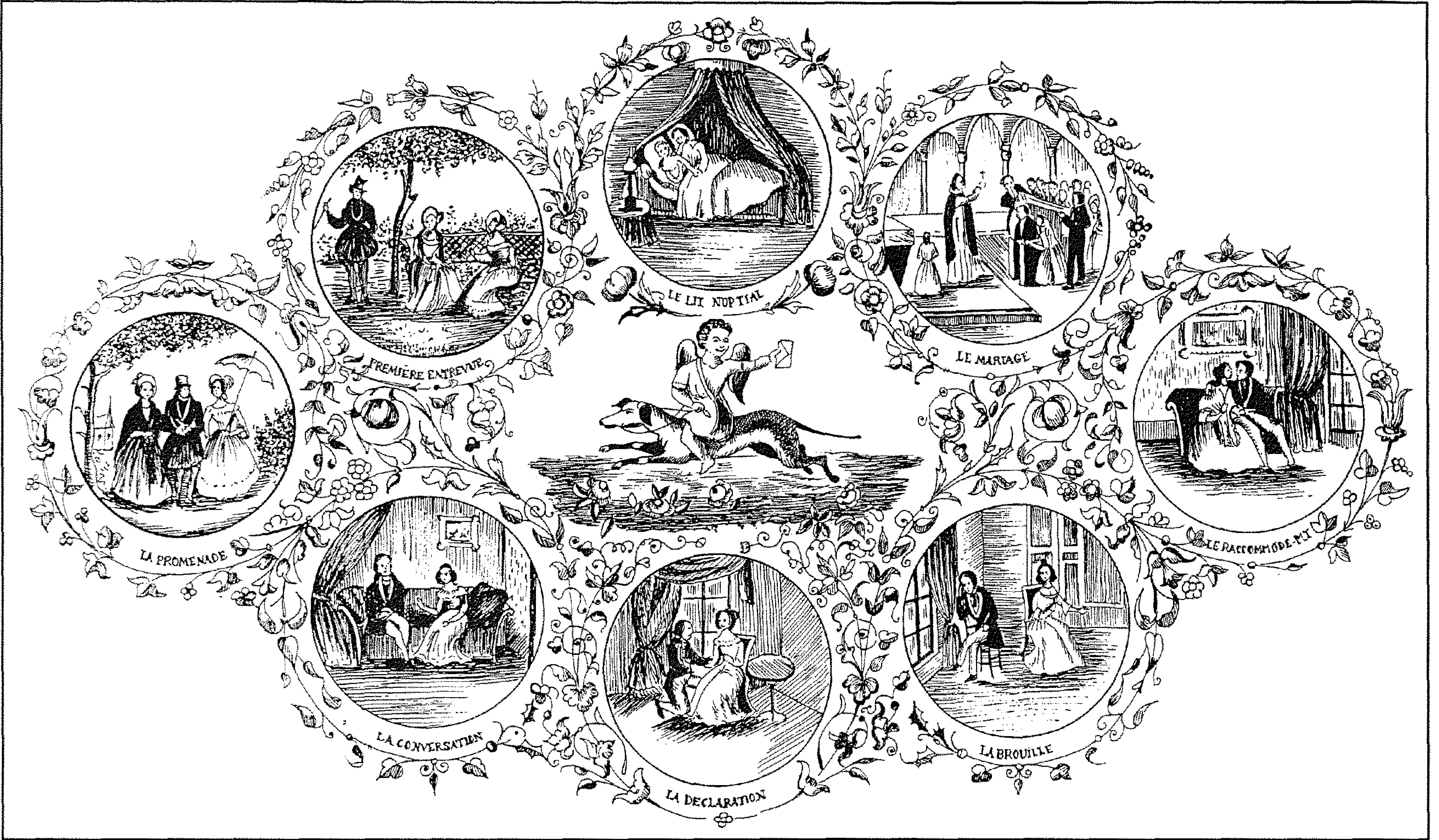
ترجمة **محمد عبد الغني**

إن تنوع واتساع نطاق المراسلة خلال القرن التاسع عشر قد واكب ظهور علم الاتصالات الكلي عن بعد الذي توجهه وتتحكم فيه وسائل الإعلام. لقد أصبحت الخطابات أداة يومية وذلك بفضل انتشار التعليم وتسخير واستخدام خدمات بريدية منتظمة تغطى البلاد طولًا وعرضًا، وتنوع المواد المتاحة وظهور وسائل نقل حديثة. وجنبًا إلى جنب مع فن المراسلة الواسع النطاق الذي طوره وغذاه النقد الأدبي والمطبوعات العديدة فإن كتابة الخطابات أصبحت عاملاً محوريًا في عالم الأعمال وفي الحياة العسكرية وفي الحفاظ على التماسك العائلي. وفضلاً عن الفائدة المباشرة للخطابات والمراسلات فإنها كانت عاملاً دفع نحو نمو النزعة إلى جمع المقتنيات من مذكرات شخصية وبطاقات بريدية وطوابع بريد وتأشيرات إلغاء، وبعض العلامات البريدية الخاصة وأدوات الكتابة الخ.





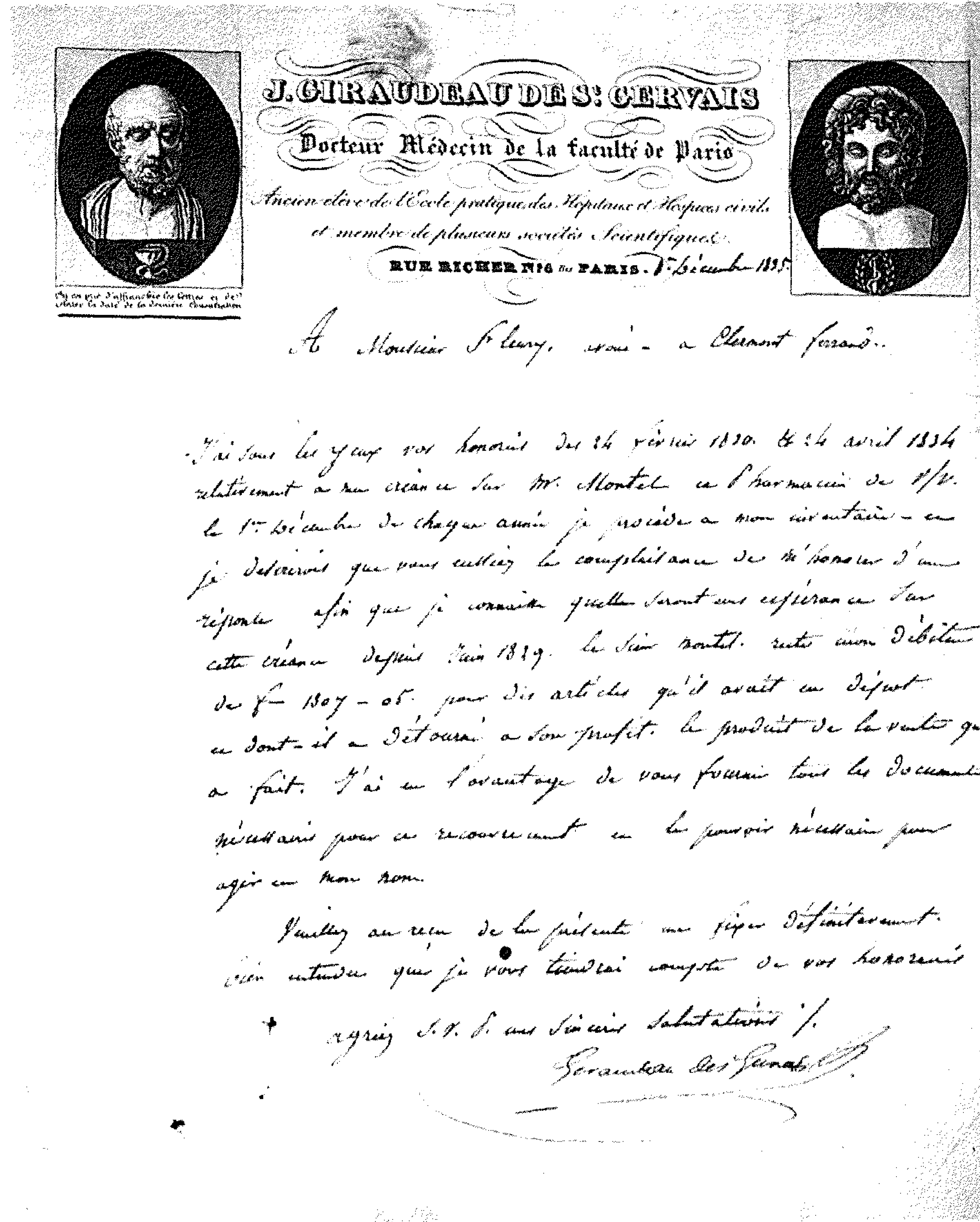
شكل (1) كتيب هوكارت عن مراسلات الحياة اليومية وعنوانه "خزانة أوراق العالم بأسره أو المراسلات العادية (Paris; J. Langlumé etPeltier) 1845, وعلى اليسار رسم لبرجيت باران مأخوذ عن النقش الزخرفي الأصلي للكتاب، z50546، المكتبة الوطنية، باريس



شكل (2) رسم لبرچيت باران يعتمد على كتيب برسون دي تيسدر Person de Teyssédre عن المراسلات العاطفية وعنوانه "بريد العشاق" باريس (باريس، ليبايلي 1938) ويسير الرسم عكس اتجاه عقارب الساعة من أعلى اليسار تبدأ الرسوم باللقاء الأول ثم تستمر إلى أن تصل إلى الاعتراف ثم الخصام والوصال، وتختتم في أعلى الرسم "سرير الزوجية" z61508، المكتبة الوطنية، باريس

إن إقامة هيئة خدمة عامة لنقل الرسائل وتوصيلها أدى إلى تكوين شبكة قومية ترتكز على المسافة التي ينبغي قطعها وعلى سرعة أداة النقل (من عربات بريد، وقوارب بخارية، وقطارات). إن هيئة البريد الفرنسية كانت تتباهى بصورتها المتغلغلة والمهيمنة وألوانها ذات الرموز المميزة بطرق عديدة: منها الأزياء الأنيقة التي يرتديها رجال البريد الذين أصبحوا منظرًا مألوفًا وشائعًا في القرى والمدن عندما أصبح توصيل البريد للمناطق الريفية أمرًا منظمًا في فرنسا عام 1830، وفي عام 1849 بعد إصدار طابع البريد لم تعد قيمته تعتمد على المسافة بين المرسل والمرسل إليه (وهو ما كان يعنى أن رسوم البريد أصبح من الممكن دفعها من نقطة الإرسال وليس من نقطة الاستقبال[1]. أن نشرات التقويم والفلك السنوية التي كانت تهدى إلى العائلات اعتبارًا من 1855 والزيادة فى أعداد مكاتب البريد المحلية (والتي أسهمت جنبًا إلى جنب مع المدارس فى تشكيل مواقع هندسية أنهت عزلة المناطق الريفية) وقد كانت الخطابات تحاكي الحياة الواقعية فى كل مكان (شكل 1) (يصور الدور الذي لعبته تلك الخدمات العامة). ورغم أن المدارس لم تبرز هنا فإنها ساعدت بصورة كبيرة على ترقية وتطوير مهارات الكتابة وأنماط المراسلة. إن تغلغل وانتشار الخطابات فى الحياة اليومية رغم أنه لم يكن يؤثر فى كيان ووجود كافة الأفراد إلا أنه أسهم فى نشر عادات وممارسات ظلت ردحًا من الزمن حكرًا على أبناء الطبقة الارستقراطية فى المجتمع أو الكتبة المحترفين. ومن الطبيعي تمامًا أنه فى حالة غزارة المراسلات نسبيًا فإن الأسر والعائلات يمكن أن تتبادل بصورة منتظمة أخبارًا وبذلك تخلق عالمًا تؤكد فيه هويتها وتحافظ فيه على تماسكها. وقد انتهزت هذه العائلات الفرصة المتمثلة فى مهارتها الكتابية وهو ما أدى بصورة أو بأخرى إلى ابتكار نمط أدبي خاص وهو المراسلات العائلية التي اجتذبت إلى بؤرة الضوء جوانب من الحياة اليومية (التي لم تكن دومًا معتادة أو تخلو من النمطية وبها بعض جوانب التميز). ومن الجدير بالذكر أن النزعة الخيالية فى المجتمع كما تعكسها الصور فى كتيبات المراسلات الشخصية، كانت دائمًا ما تحيز الملامح الروائية (شكل 2). ورغم ذلك ففي سياق تعلم فن المراسلة ورسالة نشرها بين الناس فإن هذا التصوير الروائي كان يفصح عن التوترات القوية القائمة بين الغايات النفعية وطقوس المراسلة ونزعة التعبير عن الذات عند الأفراد.

ومما لا شك فيه فإن جغرافية المراسلات كانت تسير جنبًا إلى جنب مع التوزيع الجغرافي فى مجال الأعمال. وقد كتب ميشيل شيفاليه Michel Chevalier قائلاً "من المؤكد أن الجنس البشري يتسم بدرجة عالية من المشاعر الحميمة ومع ذلك فإن هذا لا يمنع من كون خطابات الصداقة والمودة هي مجرد تفاصيل تأتي فى المرتبة الثانية بعد الخطابات المعبرة عن المصالح الذاتية" إن معظم


J. GIRAUDEAU DE S.T GERVAIS
Docteur Médecin de la faculté de Paris
Ancien élève de l'Ecole pratique des Hôpitaux et Hospices civils
et membre de plusieurs sociétés Scientifiques.
RUE RICHER N° 6 à PARIS. 1er Décembre 1835

A Monsieur Fleury, avoué à Clermont Ferrand.

J'ai sous les yeux vos honorées des 24 février 1830 & 24 avril 1834 relativement à ma créance sur Mr. Montel ex pharmacien de V/V. le 1er décembre de chaque année je procède à mon inventaire et je désirerais que vous eussiez la complaisance de m'honorer d'une réponse afin que je connaisse quelles seront mes espérances sur cette créance depuis juin 1829. le sieur Montel. reste mon débiteur de f. 1307 - 05. pour des articles qu'il avait en dépôt et dont il a détourné à son profit. le produit de la vente qu'il a fait. J'ai eu l'avantage de vous fournir tous les documents nécessaires pour ce recouvrement et le pouvoir nécessaire pour agir en mon nom.

Veuillez au reçu de la présente me répondre définitivement bien entendu que je vous tiendrai compte de vos honoraires

agréez S.V.P. mes sincères salutations /.

Giraudeau des Gervais

شكل (3) خطاب من دكتور چيرودو دي سان چيرڤيه إلى موسيو غلوري المدعي في كليرمون فيرُّون في أول ديسمبر 1835، no. 8845, volume 57، متحف البريد، باريس

المراسلات في واقع الأمر كانت مرتبطة بالتجارة والخدمات المتنوعة لإدارة الصفقات العينية والنقدية حتى عندما يتخللها بعض التعليقات الشخصية الحميمة أحيانًا. إن ترتيب النص والصور كان يتبع في الأساس مبادئ الإعلام مثل: الدعاية الشخصية ومفاجأة القارئ بعبارة أو بصورة أخاذة تثير متعته أو رغبته. وقد كانت رؤوس الخطابات ببياناتها الرئيسية ذات دلالة كبيرة على مدى مصداقية وأهمية هوية الشركة أو المؤسسة (شكل 3). إن نطاق المراسلة قد ضاعف من الوضع الاجتماعي المتميز الذي كان يتمتع به كتبة الرسائل. وفي الوقت ذاته فإن صناعة الطباعة وصناعة الورق قد استفادت من هذه الاستخدامات الجديدة.

ومن خلال انتزاع الشباب من أسرهم في الخدمة العسكرية الإلزامية –ناهيك عن الحرب ذاتها– فإن ذلك قد أجبرهم على التواصل مع أسرهم عبر الخطابات. وقد كان هذا يشكل مناسبة وحدثًا على أكثر من صعيد إذ كان يشكل موقعًا جديدًا خصص للمراسلات الشخصية [2] وهو ما استدعى وسائل نقل غير معتادة (الحمام الزاجل، والبالون، والمنطاد...الخ) كما أدى إلى تنوع وسائل الدعم وعلاقاتها. وعلى سبيل المثال فإن رسائل المعسكرات cantinières التي ظهرت خلال الثورة الفرنسية ظلت باقية على مدى القرن التاسع عشر (شكل 4)، وكانت تضم صورًا مطبوعة سلفًا وكتابات بخط اليد. إن النقوش الزخرفية في رؤوس الخطابات كانت تطبع أساسًا من خلال الحفر على الخشب، وغالبًا ما كانت تلون يدويًا. ولاحقًا فإن تقنيات الاستنسيل جعلت من الممكن تنويع الموضوعات والأنماط والألوان. ومثل هذه الأدوات المكتبية كانت شائعة بين الجنود بدرجة عالية وكانوا غالبًا ما يشترونها من أصحاب المحلات القريبين من معسكراتهم أو من داخل محلات البيع داخل المعسكرات (ومن هنا اكتسبت اسمها Cantinières)

1 – ما يعني ظهور طوابع البريد الموحدة القيمة (المترجم)

2 - كان نمطًا جديدًا من أنماط المراسلات الشخصية (المترجم)







GARDE IMPÉRIALE.

Chasseurs — Fusiliers

1er Régiment. 2me Bataillon. 2me Compagnie.

a Chalon en champagne le 10 mai 1812

Monsieur

je suis fort inquiette de ne pas savoir de vos nouvelles voici
la troisième lettre que je vous écrits sans pouvoir
en recevoire aucune des votre savoir s'ils vous sont parvenue
la première de Bordeaux la seconde de Fontainebleau daté
du premier avril Celle ci est pour m'informer l'état de votre
santé ainsi que celle de vos demoiselle et celle de mes
soeur et frère principallement ma soeur Marguérite à
qui je doit beaucoups de estime et d'amitiée et à vous
en même temps à qui je doit la même estimes je vous
dirai tant qu'à moi je me porte toujour bien depuis que
que je suis partie du païs je désire que la présente
vous trouve de même Monsieur je vous dirai que je suis à
présent au regiment de fusiliers chasseurs mes ce n'est que par

شكل (4) Cantinière، أو أحد خطابات المعسكر مؤرخ بـ10 مايو 1812، PO QR 995 62، متحف البريد – باريس

كتب تعليم مبادئ القراءة والكتابة الفرنسية والإنجليزية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر

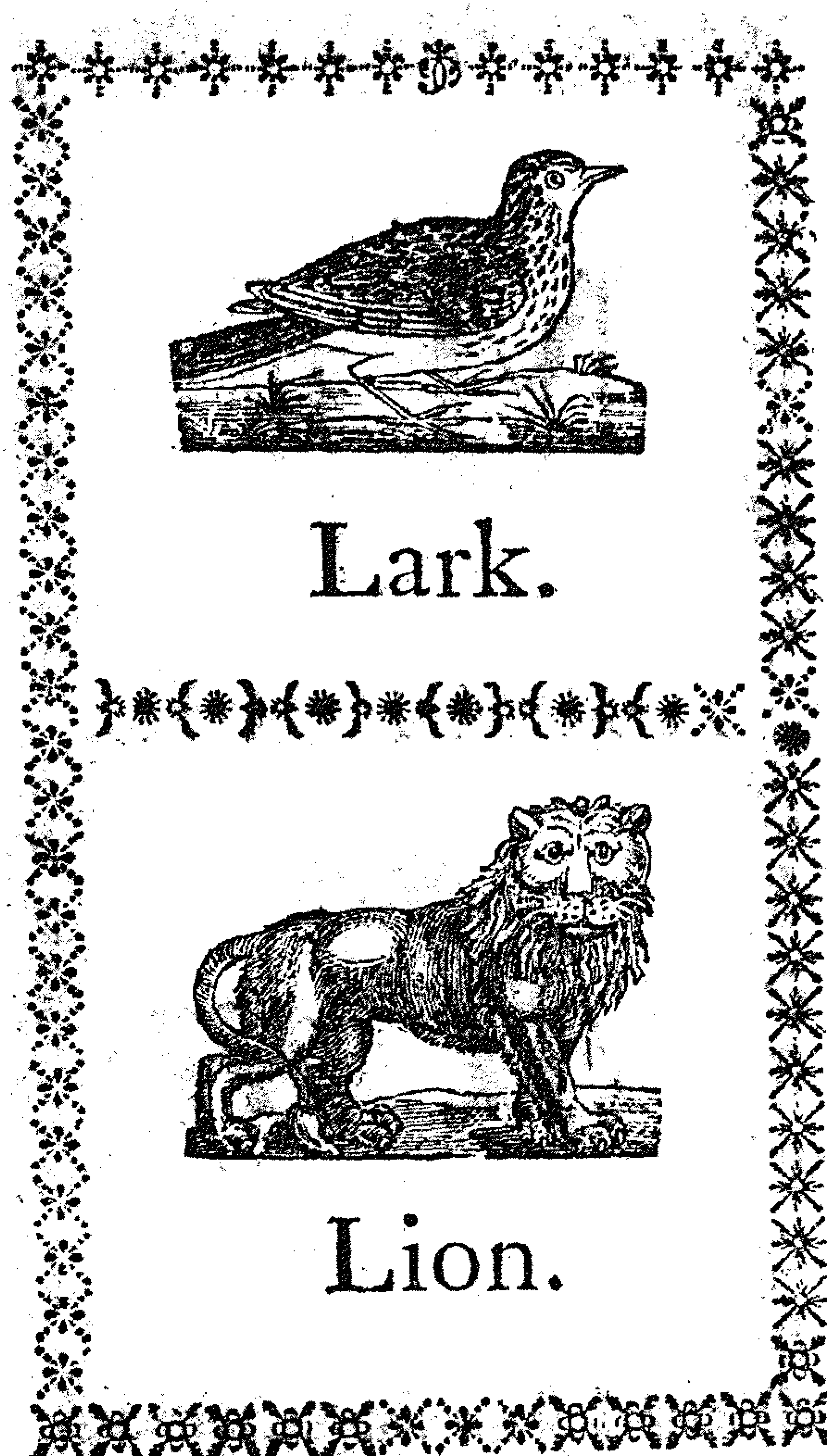
بقلم سيجولين لي مين

ترجمة إسحاق عبيد

يستخدم كتاب تعليم مبادئ القراءة والكتابة لتعليم حروف الأبجدية لمن يجهلون القراءة والكتابة، خاصة الأطفال الصغار. وهو بهذا أداة مهمة للتعلم ولتزويد المتلقي بأساسيات العلم، من خلال عملية تقنية تتيح للمُستخدم الإلمام ببعض العبارات والنصوص. وكان اختيار الكلمات والنصوص يتم في حذر شديد؛ نظرًا لارتباط مادة القراءة بالتعاليم الدينية. وفي عصر "التنوير" اتسعت وتطورت أساليب ووسائل التربية والتعليم؛ بعد أن نجحت البيوتات الملكية وطبقة النبالة في إضفاء صيغة علمانية على التعليم، ليشمل فيما يشمل دوائر المعارف لترقية عقول الصغار.

وبداية من القرن الثامن عشر، ظهرت وسائل نشيطة تعتمد على وسائط الكتب المصورة، بدأ استخدامها منذ سنة 1658 على يد المصلح التربوي التشيكي جون كومنيوس، من خلال كتابه الرائد "العالم المرئي في صور" (orbis sensualium pictus) وهو قاموس في شكل دائرة للمعارف بلغات متعددة، سرعان ما وجد رواجًا واسعًا في مختلف البلدان الأوربية. ومع ذلك ظلت النظرة القديمة المتُعالية سائدة في المجتمع الأوربي، إذ كان لعامة الشعب كتبهم الخاصة بهم والتي نعتها العصر بمصطلح "الخنزير المشوي" cochon rôti في حين أن الكتب المخصصة لعلية القوم والأرستقراطية –كما نطالع في كتاب "مكتب الطباعة" الذي صدر سنة 1733 للكاتب لويس دوما، وفي كتاب "رقصة الأطفال الرباعية" للأب برتو سنة 1744– كانت تمزج التعلم باللعب معًا. ولم يتبق من هذه الكتب الباكرة إلا النذر القليل، (لأن ظهورها كان عرضيًا ولا يدوم طويلاً)، في حين أن القرن التاسع عشر قد شهد صدور حشدٍ هائلٍ من هذا الفصيل.

وكانت المدارس المتواضعة الشأن للتلاميذ من أبناء شرائح المجتمع الدنيا تدرس كتابًا لمبادئ القراءة –مُعتمدًا من قِبَل إحدى الكنائس الصغيرة– بعنوان "صليب ديبارديو" Croix Depardieu كان يجمع بين مبادئ تعلم الأبجدية وقواعد الإيمان والعقيدة. وقد ظل هذا الكتاب (الذي يخلو من الصور) معمولاً به إلى جانب الكتب الدنيوية الأخرى. وهذا الصنف من كتب تعلم حروف الهجاء كان معروفًا ومتداولاً منذ الأيام المبكرة لعصر الطباعة، وكان يمثل الكتاب الفرنسي الموازي للكتاب الإنجليزي للتعليم الأولي، أو ما عُرف باسم "مضرب اللعب" الذي كان في شكل قالبٍ خشبي (أو ورق مقوى ملفوف) يحوي الحروف الأبجدية التي يُستهل بها في بداية الصلوات. وقد كانت طباعة هذا الكتاب متواضعة للغاية، فقد كان الغلاف من الورق المرَخّم أو من شرائح خشبية تحمل صورًا دينية (من قبيل: صليب الصلبوت؛ السيدة العذراء راعية الرُهبان)، إلى جانب صور تناسب أعمار الصغار (من قبيل:



شكل (1) كتاب توماس بيوك: "اليانصيب الجديد للطيور والحيوانات لتعليم الأطفال حروف الهجاء بمجرد وصولهم إلى سن التخاطب". نيوكاسل: طبعة ت. سانت/ بناء على طلب د. و. شارنلي (Pierpont Morgan Library)، نيويورك

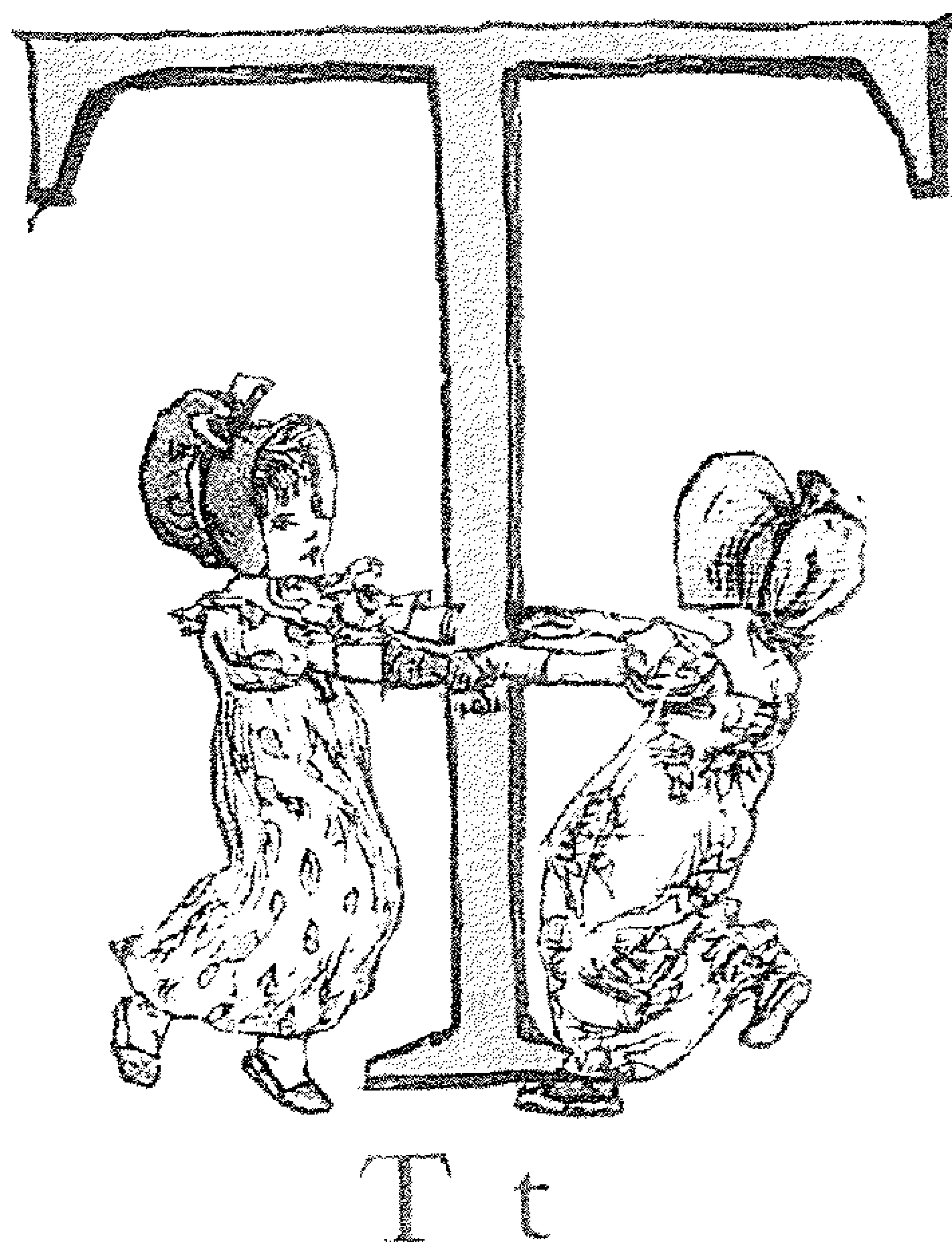


شكل (2) كتاب نيقولا شارليه بعنوان: "الأبجدية الأخلاقية والفلسفية لصغار الأطفال وكبارهم". "Paris:Gihaut Fréres, 1835. Inv 3.403"
" L79.06329-6، متحف التربية، رون

القديس نيقولا "بابا نويل"؛ والملاك الحارس؛ والعذراء والطفل المسيح)، أو صور تربوية (من قبيل: تعليم العذراء مريم). وهذه الصور المُنتقاة تشير إلى البلدان التي خرجت منها؛ فالصور الخاصة بالقديس نيقولا كان مصدرها منطقة اللورين، في حين أنَّ صور الطيور كانت من منطقة بروڤانس.

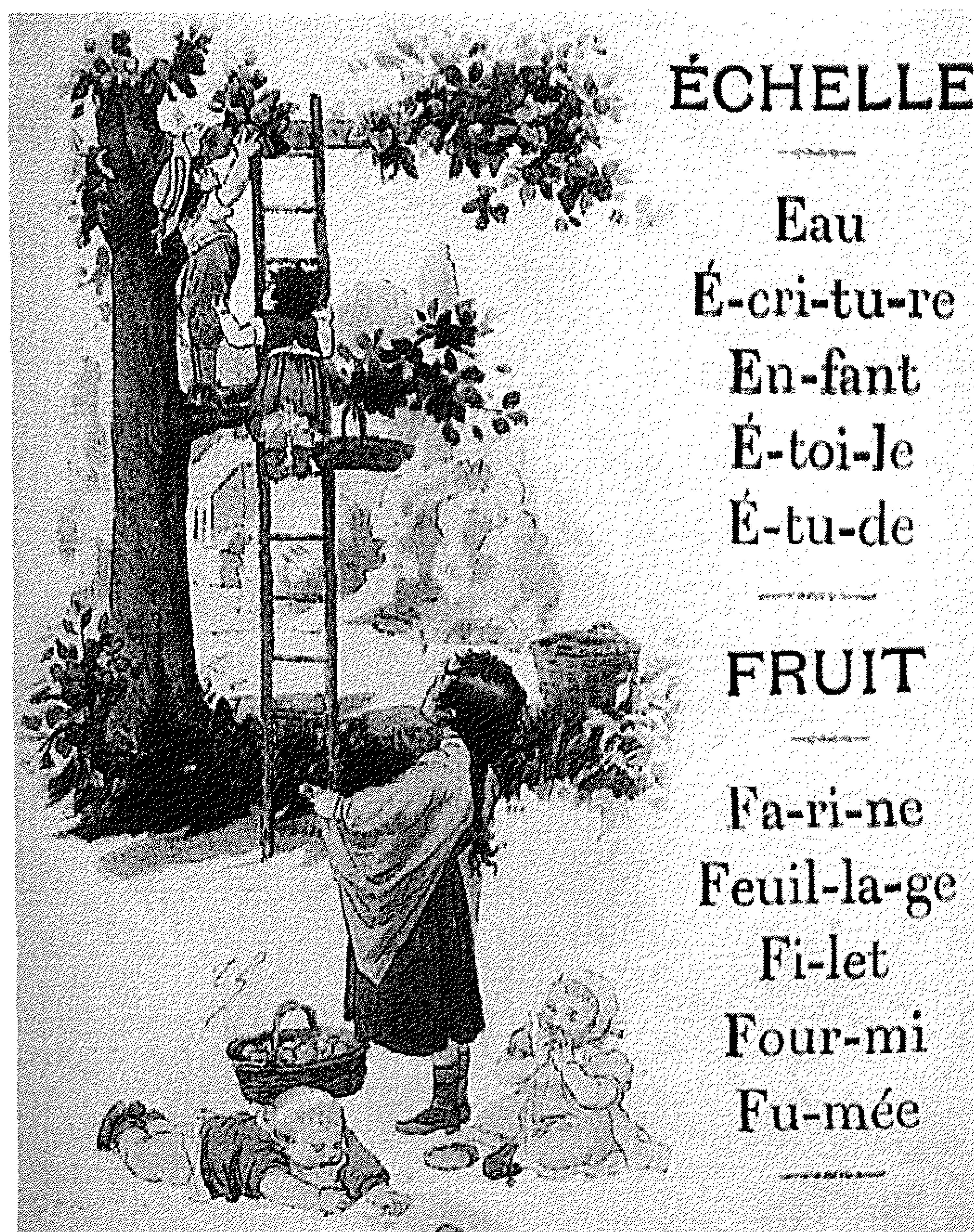
أما الكتب التوضيحية، كما تطالعنا الصور المواجهة لصفحات حروف الهجاء، فقد كانت من نصيب أبناء الطبقات الميسورة والمدارس الداخلية، ممن كانت لديهم خلفية تعليمية أولية على أيدي آبائهم وأمهاتهم قبل الالتحاق بهذه المدارس. وكانت هذه الكتب في كل من فرنسا وانجلترا تحتوي على ست لوحات موزعة على النحو التالي: صفحة مزودة بصورة بارزة؛ وأخرى تحوي عنوانًا مع كلمة موجزة؛ أما اللوحات الأربع الأخريات فكانت موزعة على أربعة أركان يعبر فيها عن كل حرف بصورة مقابلة. وفي عصر الثورة الرومانسية ضُمِّنت الصور في أطر النصوص أحيانًا، وأحيانًا أخرى بوضع حرف واحد لكل صفحة من الصفحات، كما كانت الحال في انجلترا على يد توماس بيوك "Bewiick" الذي استخدم هذه الطريقة في إخراج كتاب بعنوان "كتاب اليانصيب الجديد للطيور والحيوانات" (شكل 1). وهذا الكتاب لتعليم مبادئ القراءة قد اتخذ أيضًا شكل الأوراق المستقلة، العامرة بالصور التي تعبر عن الفكرة الواردة في العنوان أعلى الصفحة. وكانت تشمل الطيور والحيوانات والألعاب المختلفة ومناداة الباعة المتجولين والقديسين والتاريخ. وكانت أكثر الكتب شيوعًا تلك التي تدور حول الحِرَف والتاريخ الطبيعي، وذلك تمشيًا مع روح عصر التنوير التي نادت بالتعليم والتربية عن طريق وسائط التصاوير، من خلال كتيبات صغيرة، تذكرنا بدوائر المعارف عن التاريخ الطبيعي في عصر بوفون "Buffon".

وفي حين كانت الكتب المدرسية تخلو من الصور (إلا في القليل النادر بالأسود والأبيض)، كانت كتب الأطفال أشبه ما تكون بالألبوم الخالي من النصوص، الذي يعتمد على التصاوير الرومانسية الطابع، من إخراج الطباعة الحجرية، وذلك من





شكل (3) أبجدية كيت جرينواني (George Routledge & Sons,1885. لندن، نيويورك. The Pierpont Morgan Library، نيويورك).



قبيل السلسلة التي أصدرها فكتور آدم مع المصور نيكولا شار ليه "Charlet" في العهد النابوليوني (شكل 2).

وبدءًا من سنة 1860 بدأت الطباعة بالألوان في فرنسا، جنبًا إلى جنب مع كتب ألعاب الأطفال التي ظهرت مثيلات لها في انجلترا في الحقبة نفسها، وقد لقيت رواجًا في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر. كما شهدت انجلترا كتب الأشعار المتساوقة مع حروف الهجاء، وهي تدور في أغلبها حول الطُرَف والمُزاح الساخر؛ كما نطالع في إصدارات إدوار لير. وسرعان ما صدرت هذه الكتب في أحجام أكبر، وراح مشاهير المصورين يسهمون بإبداعاتهم فيها، من أمثال والتر كرين، و"كيت جرينواني" (شكل 3)، وأندريه هيللي Hellé، وبيير بونارد.

المراجــع

ALEXANDRE-BIDON, D., *«La lettre volée, apprendre à lire à l'enfant au Moyen Âge»*, *in Annales*, n°4, juill.-août 1989; «L'arbre à l'alphabet», *in Cahiers du léopard d'or.*

HAVELANGE, I., LE MEN, S., *Le Magasin des enfants (La littérature enfantine de 1750 à 1830)*, Bibliothèque municipale de Montreuil,1988.

JULIA, D., «Livres de classe et usages pédagogiques», *in Histoire de l'édition française*, t.II, Paris, Promodis, 1984.

LE MEN,S., *Les Abécédaires français illustrés du XIX^{e} siéle*, Paris, Promodis, 1984.

LE MEN,S., *«L'enfance et le texte», in Le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia universalis, coll. «Les Grands Atlas universalis» Paris, 1990.

WHALLEY, J.I., *Cobwebs to catch Flies Illustrated Books for the Nursery and Schoolroom 1700-1900*, Londres, Elek,1974.

شكل (4) "كتاب تعليم القراءة" من إصدار شركة فالبير لأطعمة الأطفال. رسوم ت.م. لويركهون، المكتبة البلدية، رن

محو الأمية في المجتمعات الغربية

بقلم بياتريس فرانكل

ترجمة محمد عبد الغني

نمطان تاريخيان لمحو الأمية في المجتمعات الغربية

إن تاريخ محو الأمية في المجتمعات الغربية يعد مجالًا حديثًا نسبيًا. وفي السنوات الأخيرة ظهر عدد من المطبوعات يمثل نوعًا من التحدي لكثير من المفاهيم السابقة التي كانت تقف حائلاً دون فهم مقنع لتلك الظاهرة. وقد احتدم الجدل حول الكثير من القضايا المهمة مثل: مناهج قياس درجة الأمية في المجتمعات القديمة وأسباب انتشار محو الأمية، وحتى تعريف ماهية محو الأمية. غير أن هناك اتفاقًا من الجميع حول نقطة واحدة على الأقل وهي أن إنجاز تحقيق محو الأمية في المجتمعات الغربية كان عملية طويلة المدى حدثت بنسب متفاوتة وفقًا للتطور الاقتصادي لمنطقة أو أخرى.

وفي القرن العشرين حل نمط آخر في المقدمة وهو المحو السريع والحازم للأمية وهو أمر حفز عليه ودفعه ثورات كبرى وساعد على ذلك انتهاء عصر الاستعمار. إن برنامج محو الأمية على مستوى العالم الذي شنته منظمة اليونسكو عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة قد صيغ على غرار تجارب قريبة سابقة تشمل بالضرورة تجارب الاتحاد السوفيتي والمكسيك.

محو الأمية في المجتمعات القديمة: تساؤل متجدد

إن قياس درجة محو الأمية في المجتمعات القديمة عكس لفترة طويلة وبصورة واسعة مفاهيم مسبقة مشتركة بين المؤرخين. ولنبدأ من فكرة أن نظم الكتابة الألفبائية المستخدمة من قبل الإغريق والرومان كانت نظمًا "بسيطة" ولذلك كانت متاحة للجميع، ومن هنا نشأ الإحساس بأن هذه المجتمعات كان لديها مستوى متقدم من التعلم. إن وجود عدد كبير من النقوش في المدن القديمة يؤكد مثل هذا الانطباع، فلماذا يكون هناك كل هذا الكم الكبير من النقوش ما لم يكن هناك عدد كبير من الناس يقرءونها؟ فضلاً عن ذلك، فقد كان أمرًا مغريًا أن تعقد مقارنة بين ثلاث حضارات شرقية قديمة كانت كتابتها تعتمد أساسًا على الرموز وهي حضارات ما بين النهرين ومصر والصين وكلها مجتمعات استبدادية، لم يكتسب فيها مهارات التعلم سوى كُتّاب محترفين وعلى درجة عالية من النفوذ وأن تجرى هذه المقارنة مع صورة المجتمعات اليونانية واللاتينية بوصفها مهدًا للديمقراطية وأبناء لنظام الكتابة الألفبائية. ورغم ذلك فإن التقديرات التي أجراها مؤرخ مثل W.V Harris عام 1991 تظهر أن العالم الروماني الذي اعتقد البعض في فترة من الفترات أنه يحظى بنسبة تعلم عالية كان سقف التعلم فيه خلال فترة الإمبراطورية العليا لا يتجاوز نحو 30% من الذكور البالغين. ولهذا الأمر فإن الاصطلاحات التعريفية ذاتها حول محو الأمية، أو حول المتعلمين، أو الأميين لابد أنها قد أدت إلى درجة عالية من الخلط والغموض. إذ أن هناك كثيرًا من المراحل الوسطى بين شخص لا يعرف شيئًا البتة: شخص أمي تمامًا، وبين شخص على درجة عالية من الثقافة. ونحن مدينون لمؤرخ متخصص في العصور الوسطى هو Armando Petrucci في صياغة مفهوم "نصف متعلم" ليعبر عن ممارسات القراءة والكتابة في المجتمعات القديمة ومجتمعات العصور الوسطى. وعلى هذا فإن معرفة كيفية القراءة والكتابة تضمنت درجات متباينة ومميزة من التعليم، وقد كان من يعرفون القراءة أكثر ممن يعرفون الكتابة وكان هؤلاء يشكلون طبقة من أنصاف المتعلمين الذين كان بوسعهم أحيانًا أن ينقلوا نصًا إلى أشخاص أميين تمامًا. إن القراءة بصوت مسموع على الملأ وهي الطريقة التي كانت سائدة خلال العصور القديمة وبعض العصور الوسطى أفرزت على هذا النحو مواقف لا يكون الاتصال فيها بالكتابة ولا يجعلنا نفترض مسبقًا بالضرورة أن من قام بالكتابة كان رجلاً متعلمًا (اللذين يكتبون النقوش حرفيون مهمتهم الأولى هي إخراج النقش في صورة صحيحة وجميلة بغض النظر عن فهمهم ومتابعتهم لمحتوى النص)[1] وفضلاً عن ذلك فإن الحاجة إلى شعب متعلم كان أمرًا بعيدًا تمامًا عن ذهن المجتمعات القديمة.

وقد أبرزت العصور الوسطى العليا صورة مجتمع تحوز فيه طبقة الكهنوت وحدها دون سواها معرفة الثقافة المكتوبة وتكرس تمامًا لتمجيد الرب. وكانت حملات التبشير المكثفة تهدف إلى جعل رسالة الكتب المقدسة متاحة أمام "الأميين" (illiterati).

واعتبارًا من القرن الثالث عشر وفي إطار التحولات العميقة والجذرية في الاقتصاد والسياسة والثقافة في العصور الوسطى -بدأت جماعات من عامة الناس من خارج رجال الكهنوت يتعلمون الكتابة وكان هذا هو حال التجار الذين شعروا بالحاجة إلى المعرفة الكلية التي كانت قاصرة على مبادئ القراءة والكتابة والحساب. وقد كان هذا النوع من التعلم يكتسب من خلال ممارسة حرفة التجارة وأحيانًا عن طريق معلمين. ولكن التحول إلى مجتمع متعلم تمامًا لم يبدأ إلا في القرن السادس عشر وهو عملية سوف تستغرق عدة قرون.



شكل (1) غلاف كتاب "Agostino" tensini "القواعد الحقيقية للكتابة للأطفال" - باساثور حوالي 1680

المحو المحدود للأمية في مجتمعات ما قبل الثورة في فرنسا (1789)

ظهر اعتراض على المفاهيم الشائعة وطعن نقدي للمفاهيم السابقة التي طال تداولها وذلك من خلال بعض الرؤى المنقحة من جانب المؤرخين. فعقب دراسة رائدة أجراها كل من فرانسوا فيريه François Furet وجاك أوزوف Jacques Ozouf حول محو الأمية في فرنسا من كالفن John Calvin إلى فيري Jules Ferry تغير فهمنا لظاهرة التعلم. فالدولة، والكنيسة، والمدرسة التي كان ينظر إليها حتى ذلك الحين على أنها المحركات الكبرى وراء هذا الاتجاه أصبحت تعتبر منذ ذلك الحين فصاعدًا مجرد أدوات لتلبية متطلبات اجتماعية.

لقد أوضح المؤلفان فيريه وأوزوف تلك العملية الطويلة المدى التي امتدت ما يزيد على ثلاثة قرون في فرنسا من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر بالإضافة إلى الأشكال العديدة التي اتخذتها تلك العملية اعتمادًا على الجنس والمنطقة والنمط الجغرافي للمنطقة (مدينة أوريف) كان العنصر الحاسم الذي فاق كافة العناصر الأخرى هو التطور الاجتماعي. فبحلول القرن السابع عشر عرفت الطبقة الارستقراطية من المجتمع كيفية القراءة و الكتابة والحساب ثم أعقبهم في القرن الثامن عشر الطبقة الوسطى (التجار، الحرفيون، المزارعون من أصحاب الأملاك) وفي القرن التاسع عشر العمال الأجراء. وعلى الرغم من أن القرن السادس عشر كان يمثل بلا جدال نقطة تحول تاريخية نظرًا لتغير اتجاه الكنيسة نحو مسألة التعلم فإن هذا وحده لا يكفي لتفسير ذلك الانتشار العام للتعلم. إن الإصلاح والإصلاح المضاد شجع على التوسع في التعلم المحدود فقط لا غير -إذ تعلم الناس القراءة دون تعلم الكتابة- كان الأولاد أكثر تعلمًا بكثير من الفتيات. ورغم ذلك فإن المدخل إلى الكتابة ولاسيما انتشار المعرفة لكافة الفئات الاجتماعية يبدو أنه قد نبع على الأرجح من تغير اجتماعي عميق متصل باقتصاد السوق الذي كان يتطلب استخدامًا مكثفًا للاتصال عن طريق الكتابة.

وقد تبلور مفهوم التعلم المحدود في عام 1968 على يد الانثروبولوجي Jaques Goody الذي أمدنا بفهم لطبيعة نمو التعلم في فرنسا من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر. إذا انتقل ذلك البلد من تعلم كان محدودًا ومقصورًا على جماعات بعينها ومناطق متطورة بعينها (وكان مقصورًا أكثر على الرجال وعلى حد أدنى من التعليم) إلى مجتمع أصبح فيه التعلم أكثر اكتمالاً وأكثر كثافة ويشمل الأمة بأسرها.

محو الامية على مستوى العالم فى القرن العشرين

إن الرمز النموذجي والمثالي على النمط "الثوري" لمحو الأمية يتمثل في السياسية السوفيتية في الفترة التي أعقبت الثورة السوفيتية في أكتوبر 1917. ففي عام 1919 أجبر كافة المواطنين الذين تتراوح أعمارهم بين 18 و50 عامًا على تعلم القراءة والكتابة. وقد كان هدف لينين أن يقضي تمامًا على الأمية بحلول الذكرى العاشرة للثورة. وقد عبئت طاقات الأمة بأسرها وتم حشد المتطوعين بصورة مكثفة وتم إنشاء مدارس لهذا الغرض. ولكن وفقًا للإحصائيات الرسمية فإن هذا الهدف لم يتحقق إلا في أواخر الخمسينيات. ومع ذلك فهناك تجارب مماثلة تثبت إمكانية التسريع الكبير في نشر التعلم. فقد أعلنت تركيا عام 1928 والمكسيك عام 1944 "الحرب على الجهل" ويبدو أنهما قد أحرزتا النصر فيها.

وقد صاغت اليونسكو التي تأسست عام 1946 إستراتيجيتها في استئصال محو الأمية على مستوى العالم على غرار هذه الحملات الناجحة (المكسيك، تركيا) ولكن بعد بضع سنوات وبعد النتائج الهزيلة أصبح تغيير هذا الاتجاه أمرًا ضروريًا. ففي واقع الأمر فإن كثيرًا من الجهود انتهت بالفشل والإخفاق ليس فقط بسبب المقاومة الثقافية والسياسية التي واجهتها في بعض من البلدان النامية، وإنما أيضًا لأنه حين يكتمل تدريب التعلم في تلك البلدان فإن السكان المحليين لم تعد تتح لهم أية فرصة لاستغلال مهاراتهم الجديدة. ولذلك انتهى بهم المطاف إلى نسيان ما تعلموا فيما أصبح يعرف بالعودة إلى الأمية.

إن مفهوم التعلم المهني (الوظيفي) برز في الستينيات من القرن العشرين. فقد هجر الناس نمط التعليم المدرسي الذي لم يعترض عليه أحد من قبل مطلقًا، وتحددت احتياجات البالغين من منطلق ووجهة نظر عملية بمعنى أن محتوى الدروس التي يتلقونها كان مفترضًا فيه أن يلبي احتياجاتهم. لكن هذا الاهتمام بعقلنة برامج التدريس كان يخفي وراءه قضايا سياسية وأخلاقية ويمكن خلق تعليم للشباب. فقد اعتبر Paolo Freire من البرازيل إن نمط التعلم المهني لابد أن يوضع في إطار ديناميكيات التحول الاجتماعي والثقافي التي يمكن إن تساعد الناس على اكتساب الأدوات التي تعينهم على تصور نقدي لظروف حياتهم ووجودهم. إن التعلم يكون حافزًا فقط إذا ما سمح للناس أن يحللوا الحقائق الاجتماعية وأشكال السيطرة التي يمارسها الأميون وإذا ما ساعدت على المدى الطويل في تغيير حياة الناس.

وفي الثمانينيات من القرن العشرين حين بدا للمجتمعات الغربية أن التعلم قد أصبح شاملاً وكليًا، نشأت قضية جديدة تتعلق بالأمية. إذ أدركت بعض البلدان الأوروبية أن عددًا كبيرًا من الشباب فيها مازالوا أميين، وكان هذا هو الحال في بلدان جنوب أوروبا كاليونان والبرتغال وأسبانيا وايطاليا حيث لم يكن التعليم الابتدائي إلزاميًا حتى وقت قريب نسبيًا، كما واجهت بلدان شمال أوروبا ظاهرة مختلفة تمثلت في عدم كفاية مهارات القراءة والكتابة والحساب بين سكانها الذين تعلموا بالفعل في المدارس. إن الأمية في المجتمعات النامية اليوم تهم الفئات المحرومة من بين فئات السكان. إذ يواجه الشباب من هذه الجماعات



شكل (2) مدرسة ابتدائية في منطقة الراين في فرنسا في 1915/7/5. وقد كان هناك قانون فرنسي تبناه Jules عام 1882 جعل التعليم العلماني الابتدائي إلزاميًا بين السابعة والثالثة عشرة. كان تعليم الأطفال القراءة هو الهدف التعليمي الأول خلال فترة الجمهورية الفرنسية الثالثة.

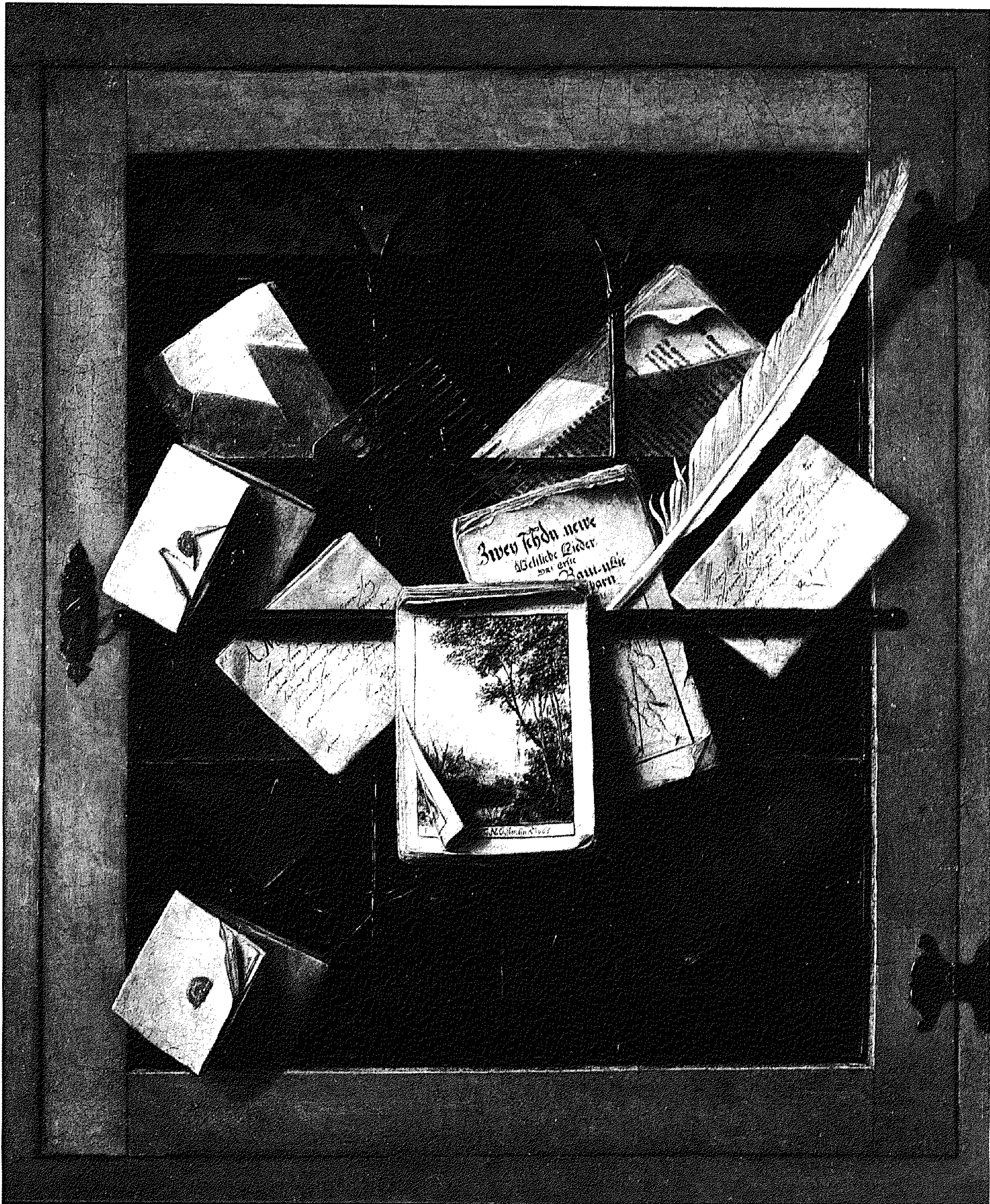
الاجتماعية الرسوب الأكاديمي والبطالة، كما أن خطر الإقصاء الاجتماعي للمواطنين الأميين هو أمر حقيقي وواقعي تمامًا. وحتى المهارات الأساسية للقراءة والكتابة والحساب التي كانت في وقت مضى كافية (لشغل وظيفة ما) قد قلت قيمتها الآن وذلك لظهور المهارات والمعارف الأكثر تخصصًا. إن ظاهرة التعلم المتدني وهي التجسيد النهائي للأمية تثير أسئلة وقضايا تتعلق بوجه آخر من أوجه التعلم هو القيمة الرمزية والتجارية للتعليم. فهل ضاقت الفجوة الاجتماعية حقيقة بين المتعلمين وغير المتعلمين في المجتمعات الغربية عما كانت عليه خلال فترات أخرى؟ هذا سؤال يحتاج لمن يثيره.

ملاحظات المترجم

1. المترجم

المراجع

1. BANNIARD,M. *Viva Voce, Communication écrite et communication orale du IV au IX siècle en Occident latin*, Paris, 1992.
2. CHARTIER, A.-M., HÉBRARD, J. (éd), *Discours sur la lecture* (1880-1980), Paris,1989.
3. FURET,F,OZOUF,J., *Lire et Écrire, L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris,1977.
4. FRAENKEL,B.(éd.), *Illettrismes, Variations historiques et anthropologiques*, Paris, 1993.
5. FREIRE, P., *Conscientisation*, Paris, 1971.
6. GOODY,J., *Literacy in traditional societies*, Cambridge,1968.
7. HARRIS,W.V., *Ancient Literacy*, Cambridge, Mass.,1991.
8. O.C.D.E., *Littératie,économie et societé*, Paris,1995.
9. U.N.E.S.C.O., *Compendium des statistiques relatives à l'anolphabétisme*, Paris,1995.
10. VALETTE-CAGNAC,E, *La Lecture à Rome*, Paris,1997.


Zwey schön newe
Weltliche Lieder
Das erste

المسودات الأدبية الحديثة
ودورها في عملية الإبداع

بقلم كلير بوستاريه

ترجمة إسحاق عبيد

إذا نحن قمنا بتفحص مسودات كتابات كثير من الأدباء لأدركنا أن الكتابة ليست مجرد خط علامات بعينها على صفحة بيضاء. فالقدرة الإبداعية الخيالية للكاتب لا تنطلق فقط من تهيؤ ذهني لخطة تتشكل في كلمات على ورقة من الأوراق وإنما هي أيضًا وبنفس القدر من الأهمية تتحفز من تفاعل الكاتب مع ملمس ومظهر وطبيعة المادة التي يكتب عليها، فهي على كل حال تمثل الأرضية التي تتلقى الفكر. وهي إما أنها أرضية خصبة ملهمة أو أرضية عقيمة مثبطة للهمم. ولقد طرح الشاعر فرنسيس بونج (Ponge) هذه الصورة في قصيدة له بعنوان: "صنع المروج" (la fabrique du pré) بقوله :

> "ألا حبذا، لو نبتت الفكرة على خاطري الآن من خلال صحيفة
> بديعة بنية الألوان.
> أه لو استحالت هذه الساحة البيضاء لأخرى سمراء المشرب
> رحبة كتربة الخلاء) "

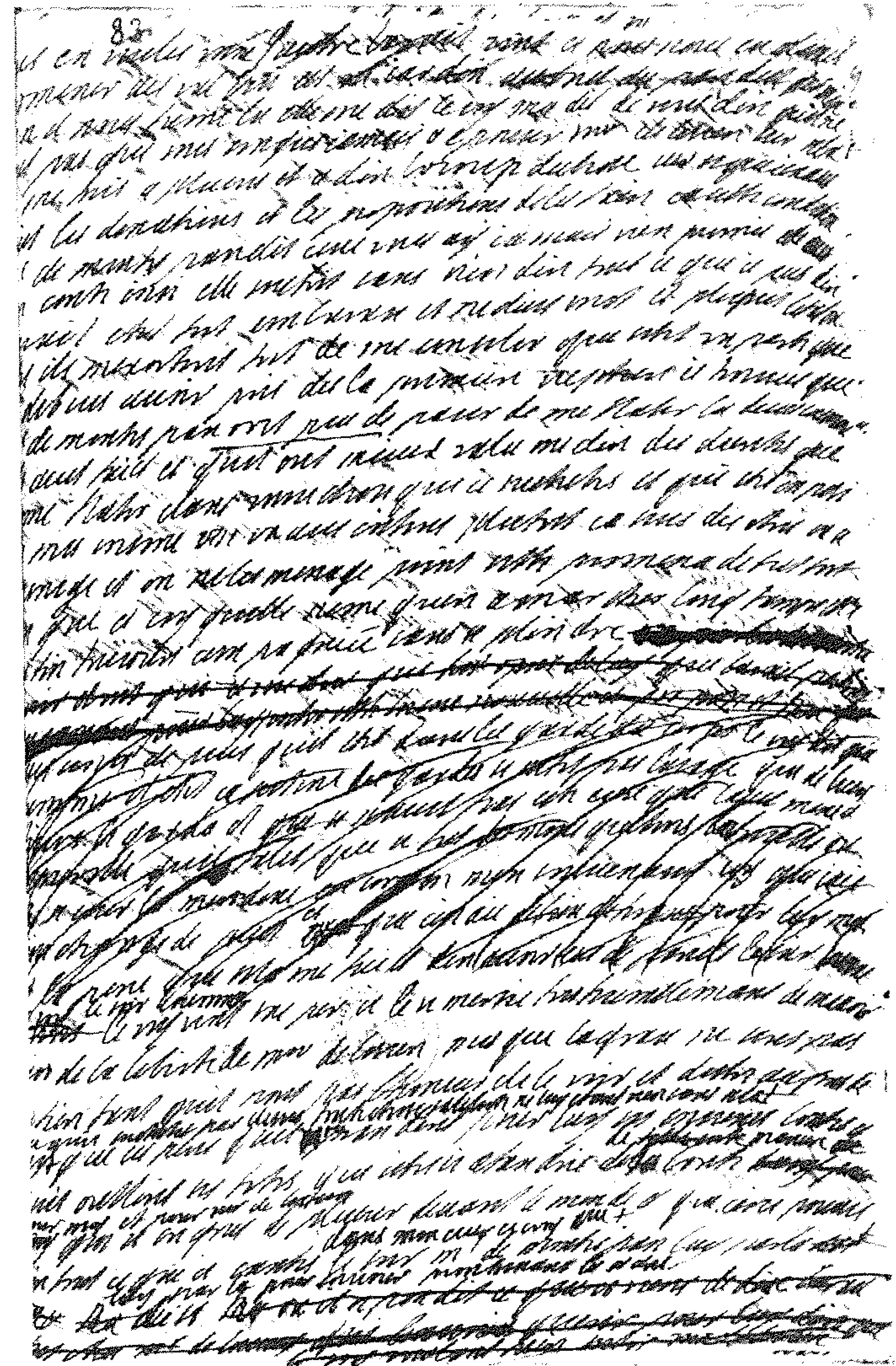
نحن نعلم جيدًا أن اليد وهي تكتب كثيرًا ما تخط في عجلة أشياء وأشياء، ثم أننا قد نقوم بمحوها، ولكننا غالبًا ما ننسى أن اليد نفسها كثيرًا ما تجور على المادة التي تكتب عليها أيضًا، حينًا بتقطيع أوصال الورقة أو بثنيها أو بلصق قصاصات عليها، أو بضم كلمات مبعثرة أو بتمزيق ورقة من إحدى المفكرات. ودلالة كل هذا أن الأوراق التي نكتب عليها كثيرًا ما تعكس قدر المعاناة التي يكابدها الكاتب وهو في مخاض الإبداع، كما عبر عن ذلك هنري ميشيو (Michaux) في قوله : "ثم ها أنذا أكشط الكلمات بقلمي، جائرًا على ملمس الصحاف الجاثية أمامي بخدشها وتفكيك حالها، لعلها وهي تتوجع تخبر مثلي ما أكابده في عمق أعماقي من ضيق أحال حياتي إلى وجع قاسٍ..... وها هي الورقة التي أخط عليها كلماتي تضاعف من ذلك الوجع". إن المادة التي تخطها يد الكاتب في مثل هذه المواقف التي عبر عنها ميشو تبدو وكأنها انعكاس لعمليات متشابكة ومتداخلة عند مولد العمل الأدبي. ولو أننا تفحصنا الأمر مليًا لتوصلنا إلى العديد من الافتراضات عن العلاقة بين النتاج وبين الحيز الذي يحتوي هذا النتاج. وهذه الافتراضات لا تقوم من فراغ، وإنما هي تستند إلى قرائن

شكل (1) كتاب "خداع العين"، مع كتيب من التصاوير،-Cornelis Norbetus Gybrechts, 1665، متحف الفنون الجميلة، رون

عن لحظات من التحول المزاجي الذي يخبره المبدع من واقع ما يتناوله من مادة وأدوات لتسجيل أفكاره عليها.

لقد تعرضت المسودات التي سجلها كتاب كثيرون لمصائر عجيبة، فبعضها قد أُلقيَ به في سلة المهملات، والبعض الآخر قد أخفى عن العيان أو قام كتابها أو ذووهم بتمزيقها، في حين أن البعض الآخر قد تم الحفاظ عليه وعرضه بعد وفاة كاتبه، أو قام باقتنائه بعض الهواة أو المكتبات. ولا تتأتى أهمية المسودة فقط من كونها أثرًا من آثار مبدع مرموق، وإنما هي أيضًا تحمل بين طياتها أسرارًا كامنة تشي بمعاناة كاتبها، وتلك أبعاد تسيل لعاب تجار المسودات وعلماء الخطوط والكتابة. وكل هذه الجوانب الخفية هي التي تبرر القيمة الثقافية اللصيقة بهذا الصنف من الوثائق. والواقع أن إعادة صياغة ما قد تمت كتابته من مادة بمساعدة الممحاة، أو بحشر إضافات هنا وهنالك، أو باستبدال عبارة بأخرى، كلهما أمور معروفة عن الكتاب منذ القدم، وقد وضحت أبعادها بشكل خاص في أواخر العصور الوسطى وعصر النهضة. وفي القرن السابع عشر ظهرت على الساحة مفاهيم خاصة حول المسودة المدونة بيد صاحبها، وتصادف هذا مع اعتراف المجتمع بقيمة "الكتاب" الذي يصف في رسائله الخاصة ما يستعين به من أدوات ومواد لتسجيل إبداعاته في مختلف المجالات في حرفية خاصة. وتزامنت هذه الحقبة أيضًا مع ازدياد أوراق الكتابة بوفرة واستخدامها في الحياة اليومية، رغم ارتفاع أسعارها. ويلاحظ أن الكتاب في تلك الفترة كانوا شديدي الحرص على استغلال صفحات أوراقهم بالكامل بدرجة تشي بالشح الشديد (شكل 2).

ومن خلال كل خطية على حدة يمكن لنا أن نستشف نوعية المواد والأدوات التي استعان بها الكاتب في كتابته، من أقلام وأحبار وصحائف وغيرها. وتتسم خطيات العصر الحديث بملامح تنم عن خصوصية في طرائق الكتابة، وذلك بخلاف ما نعرفه عن سبل التواصل المعتادة عن طريق الحديث. وهذه العوامل المتباينة والمتداخلة والتي هي من فعل استحواذات دينامية وإبداعية على مستويات اللمس والبصر هي التي تخرج المسودة متشابكة بشكل قد يجعلها مستعصية على القراءة. ومؤدى هذا أن الخواص المادية لسطح المادة التي تتم الكتابة عليها، وكذا الأدوات المستخدمة للكتابة على هذا السطح أو ذاك تؤثر بالضرورة في انسياب الأفكار المراد صياغتها على المستويين السيميوطيقي والمادي معًا. وكما يقول رولان بارت فإن لدى الكتاب حساسية خاصة في التعامل مع المؤثرات الحسية والبصرية، تحث الكاتب على قبول



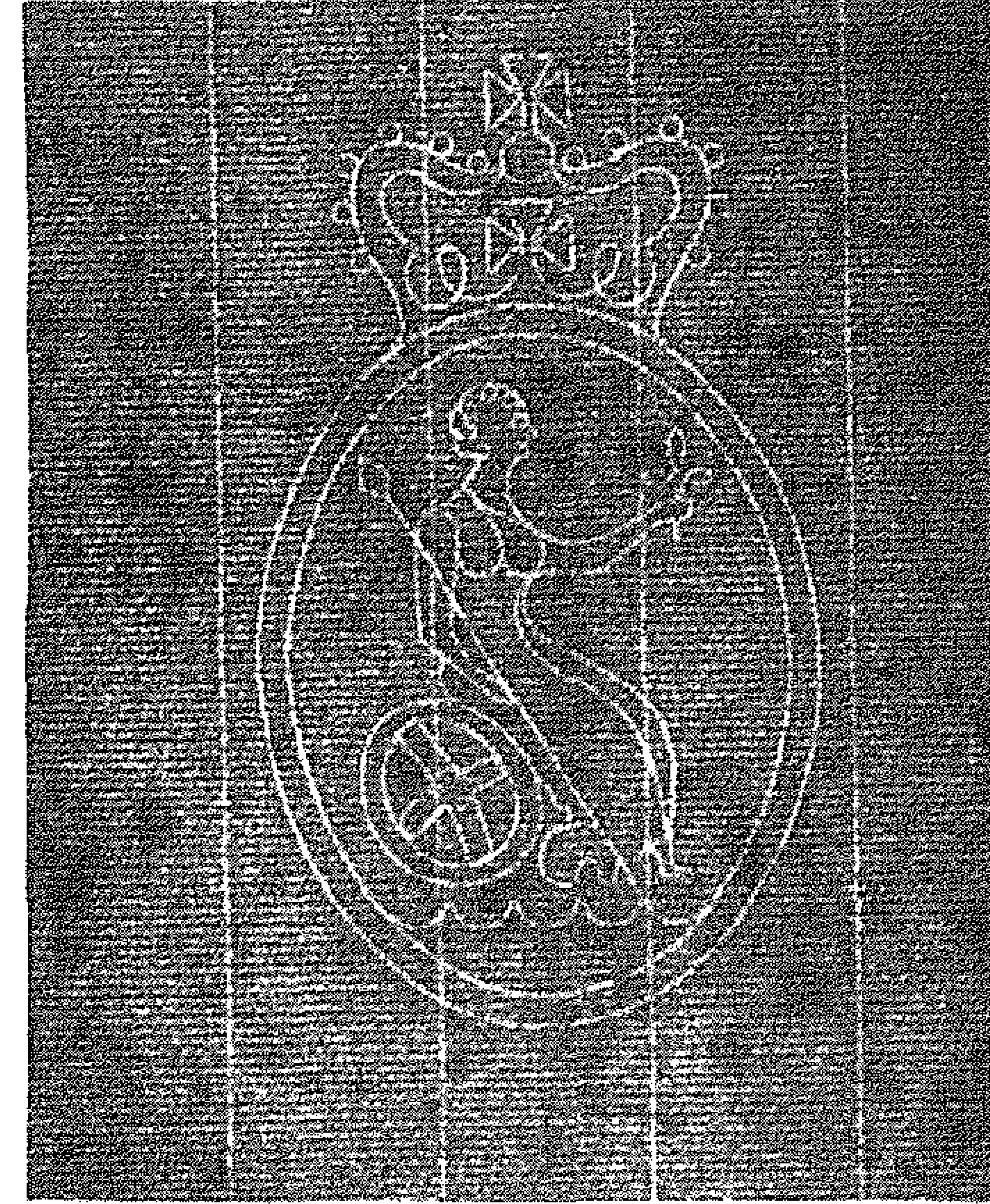
شكل (2) مذكرات الأنسة مونبنسييه، المكتبة الوطنية، باريس

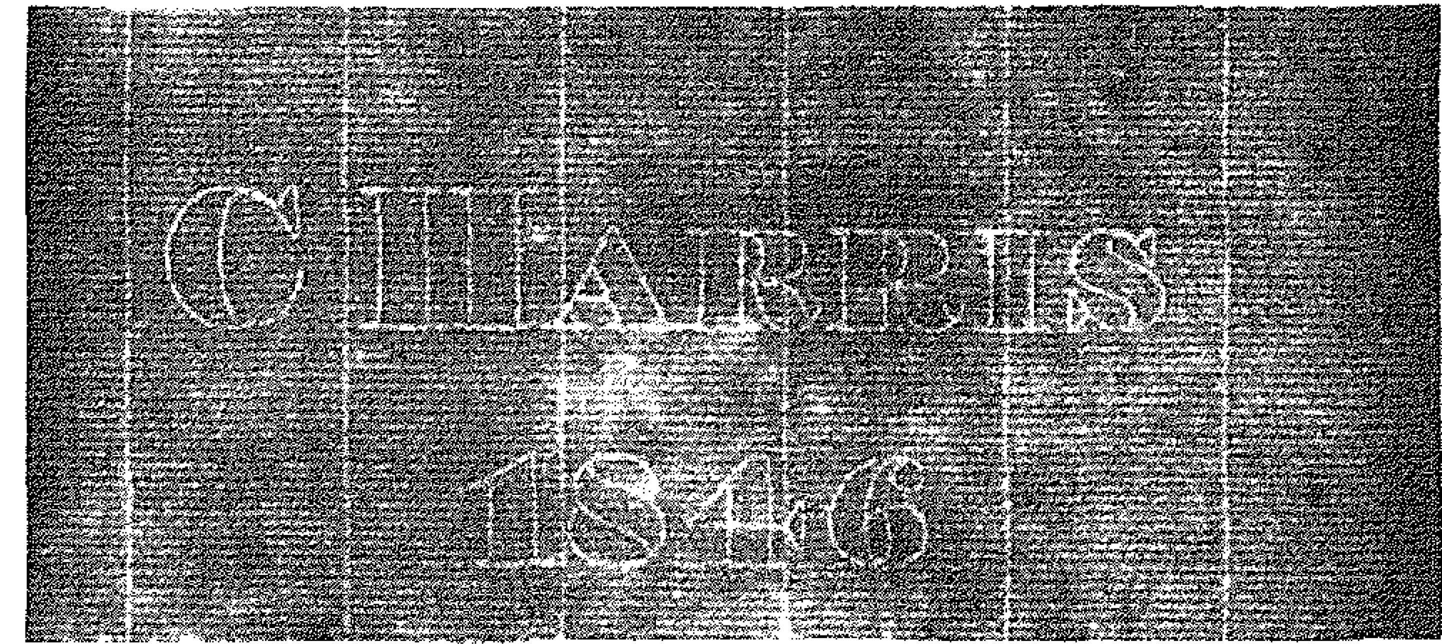
المجابهة مع الصفحة البيضاء الرابضة أمامه، ومع الصفحة المكتنزة بالكتابة بعد الانتهاء من تسجيلها، وبالصفحات التي تمت كتابتها من وقت قريب وتلك التي خطت في تاريخ قديم. وما من شك في أن المساحة البيضاء التي تتيحها الصفحة عند بدء الكتابة ثم اكتشاف محدوديتها بعد ذلك بقليل تشكل تحديًا يشعر به كل من يتصدى للكتابة. ولقد عبرت فرنسواز ساجان عن ذلك الشعور في إيجاز رائع بقولها : "إن العدو الأول بالنسبة إليّ هو الورق"!

إن الورق الذي نكتب عليه ليس مجرد مادة خام، وإنما هو منتج تم تصنيعه بنفس الطريقة التي كان يصنع بها الرق في العالم القديم. وتشي المخطوطات الخاصة بعصر من العصور التاريخية بمادة هذه المسودات ومستوى التقنية المتبعة في إخراجها (سواء كان ذلك باليد أو بالماكينة). ويتضح هذا من لبابة الورق وحجمه وسمكه ومظهره العام ونعومة ملمس سطحه. وكل هذه الجوانب تعكس تطورًا في التذوق، ومواكبة لأدوات الكتابة المستخدمة. ولذا فإن المختصين بهذه السلعة قد تحولوا سنة 1750 م عن الورق الهولندي المدموغ بعلامات مائية إلى الرق الذي ظل يُستخدم حتى أوائل القرن التاسع (وكأن هذا التحول بدعة جديدة لعصر إمبراطورية نابليون بونابرت)، وصولاً إلى الورق المصنع في إنجلترا الذي صادف رواجًا واسعًا بين الفرنسيين حوالي 1850 م (الذي كان مناسبًا للكتابة بالسنون الجديدة في الأسواق). ونحن نعلم أن الكراسات المدرسية المعروفة باسم الأوراق الخشنة كانت واسعة الانتشار في فرنسا بين الكتاب بداية من سنة 1850 م حتى 1950 م. والواقع أن القرن التاسع عشر قد شهد تنوعًا في جودة الورق من حيث السمك (بعضه كان في سمك ورق البصل وكان يفضله كثيرًا الكاتب الفرنسي بلزاك) والنسيج (إما مصقول مموه مناسب أو متلوٍ) ومن حيث اللون أيضًا. وفي جميع الأحوال فإن الحمية التي تتملك الكاتب وهو يسجل ما يعتمل بداخله من أفكار كفيلة بأن تغالب كل هذه القواعد التقنية. والواقع أن الكتاب لا يقع اختيارهم للأوراق فقط على ضوء خبراتهم السابقة، وإنما هم قد يذهبون إلى حد تحديد صنف بعينه من الورق يتساوق مع جوهر ما هم مقدمون عليه من عمل إبداعي، وذلك ما قام به بالفعل الأديب جوستاف فلوبير (Flaubert) عندما قرر، بعد أن سجل ملاحظاته أثناء رحلته البحرية إلى جزيرة كورسيكا، بأن يحتفظ بما تبقى لديه من أوراق بيضاء "لرحلته القادمة" إلى أرض مصر بعد ذلك بعشر سنوات. وهذه الحالة المزاجية واردة أيضًا أثناء مواصلة الكاتب تسجيل عمل ما، أو على وشك الانتهاء من كتابته : فالأديب ستندال (Stendhal) على سبيل المثال –قد سجل في هامش الصفحة رقم 272 من خطية كتابه "سيرة حياة هنري برولارد" الملاحظة التالية: "6 مارس 1836 /ورقة جديدة/ قمت بشرائها من بلدة ك(فيتات) ڤ(يكيا)ه"، في حين أن الروائي ڤكتور هيجو قد سجل في خاتمة إحدى مذكراته على ظهر الصفحة رقم 481 لخطية رواية "عمال البحارة" الملاحظة التالية : "29 إبريل 1865... ها أنذا أكتب الصفحة الأخيرة من هذا الكتاب على أخر صفحة من رزمة ورق ماركة شارل 1846 ... لقد بدأت كتابة هذا العمل وأنهيته أيضًا على هذا النوع من الورق" (شكل 3). ويلاحظ أن هناك فجوة زمنية كبيرة تبلغ عشرين عامًا بين تاريخ صنع هذا الورق وبين تاريخ استخدام ڤيكتور هيجو له، مما يعني وجود مسافة زمنية طويلة تفصل بين تخزين هذا الورق لدى البائع بيشار، ثم عند المشتري الذي احتفظ به في مكان آمن لاستخدام مستقبلي، ليبقى ملمسه ناعمًا بكرًا عند معاودة الكتابة عليه في لحظة مواتية.

ولا جدال في أن ملمس المادة التي يستخدمها الكاتب وكذلك نسيجها هما من العوامل التي تمثل مصدر إلهام وتمنح الكاتب رغبة في الكتابة، وهذه المشاعر ليست بالشيء الجديد في عالم التأليف والإبداع الأدبي. فعندما سُئلت الكاتبة جان جينيه (Genet) عن الدوافع الكامنة التي جعلت منها كاتبة مرموقة، ردت بأن هذا السؤال يذكرها بما كان يخالجها من مشاعر وهي تفكر في إرسال بطاقة بريدية لواحدة من صديقاتها: "لم أكن أدرى على وجه التحديد ما أود كتابته على تلك البطاقة. لقد لاحظت أن الجانب الذي ينبغي أن أكتب عليه كان أبيضَ اللون متلاطم المظهر، مما ذكرني بمنظر الجليد الذي نُحرم من مشاهدته ونحن وراء قضبان السجون. لقد ذكرني فعلاً بأعياد الميلاد، ولذا فإنني بدلاً من أن أكتب إليها عن ذكريات قديمة بيننا، رحت أحدثها عن تلك البطاقة التي كانت بين يدي. وهذا هو لب المسألة كلها. هذا هو السر الكامن الذي ولد في أعماقي الرغبة في الكتابة وكان وراء ما قمت بكتابته، "إنما جاءت الرغبة في الكتابة تطلعًا إلى مذاق الحرية وولوج آفاقها"

وعندما سُئلت الكاتبة كوليت (Colette) عن سبب استخدامها للكراسات المدرسية القديمة في كتابة رواياتها، قالت بأن هذه العادة لصيقة بأيام نقاهتها من مرض كان قد ألم بها فيما يشبه الكشف الجديد عن طفولة الأيام الخوالي، نوع من المتعة الذاتية الخصوصية بعيدًا عن ضبابية الالتزامات الأكاديمية الرسمية وأغلالها:





شكل (3) ورق مصنع ميكانيكا في إنجلترا ومدموغ بعبارة: صنع في بريطانيا هارس 1846 (مع ملاحظة أن فكتور هيجو قد أخطأ فوضع عبارة: شارلي 1846) بدلاً من الأصل: هارس 1846: المكتبة الوطنية، باريس

"بعد أن عثرت في واحدة من مكتبات بيع الأدوات المكتبية على بعض الكراسات المدرسية الشبيهة بكراسات أيام طفولتي، بما فيها من أوراق مدموغة وسطور رمادية وهوامش حمراء اللون، دبت في أناملي رعشة حماسية تدفعني إلى شئ شبيه بإتمام الواجبات المدرسية اليومية وهكذا وجدت نفسي اليوم وقد صرت كاتبة!"

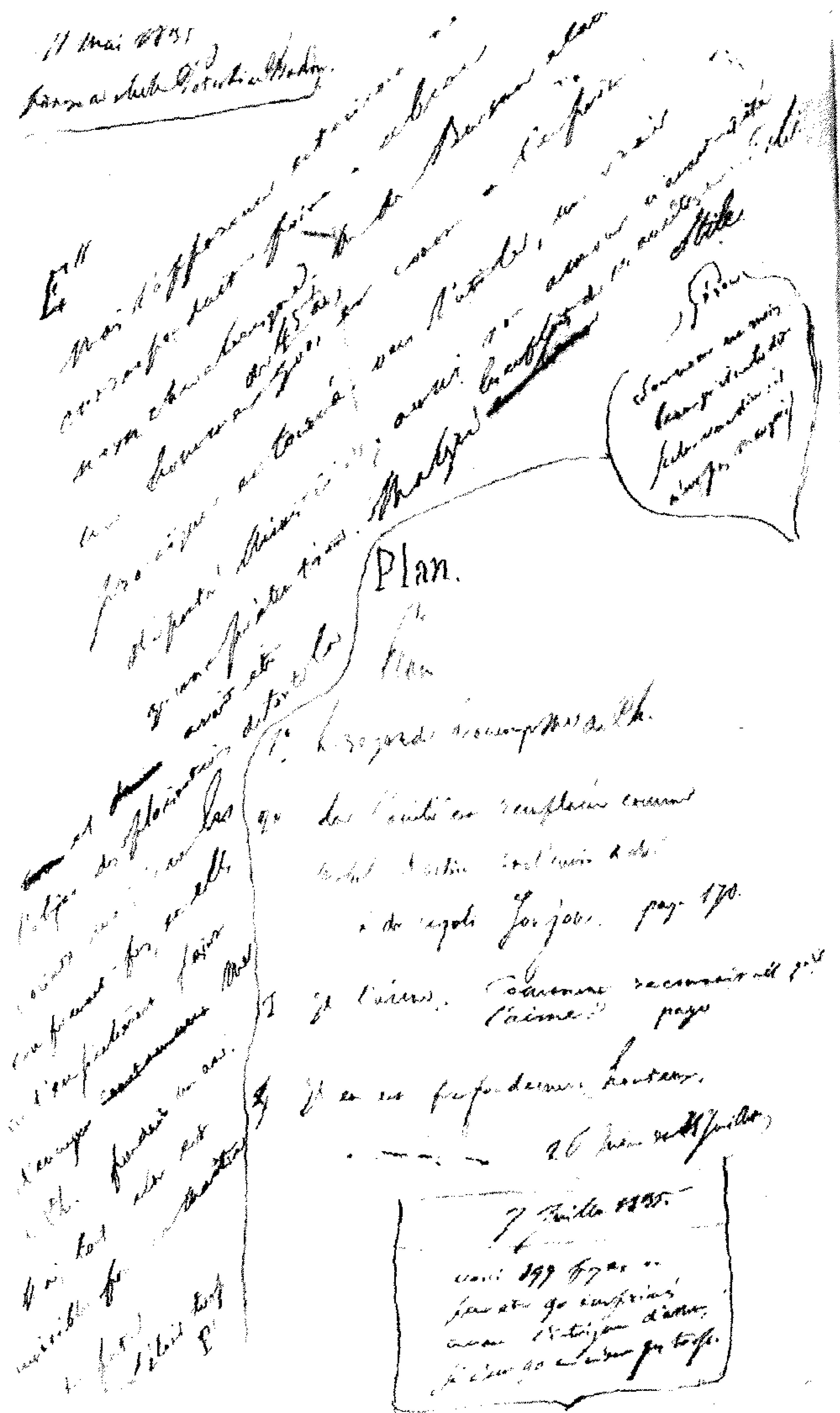
يحتاج الكاتب أو الكاتبة دومًا إلى توافر مواد الكتابة من أوراق وأقلام في متناول اليد، ولكن الورق جزء مكمل لا ينفصل عن جسم الكاتب، ونحن نعلم أن جان جاك روسو –في وقت لم تكن الكراسات قد توافرت بعد في المكتبات–كان قد قرر أن يسجل مذكراته التي كان يعدها لإخراج كتاب بعنوان: "*أوهام السائح المتوحد*" على بطاقات صغيرة وهو يجوب الطرقات سيرًا على الأقدام، وكانت هذه البطاقات أكثر ملاءمة للمهمة نظرًا لصلاحيتها مقارنة بالأوراق كبيرة الحجم. وقد سار جيرار دى نرفال على خطى روسو في نفس النهج عن الكتابة، فكان يحمل دائمًا أربع أوراق إيطالية مدموغة مصنعة للتصدير، وقد طواها في شكل مثمن وحشرها داخل مفكرة في جيبه ليسجل عليها أفكاره عندما تلح عليه أو ليرسم بعض اللوحات على عجل أثناء ترحاله في مصر، مع ملاحظة أنه كان قد اشترى هذه الأوراق من الإسكندرية أو القاهرة. كما أن فلوبير في واحدة من نزهاته في غابة فونتنبلو، كان يدون ملاحظاته على مفكرة صغيرة لا يزيد حجمها عن حجم راحة اليد. كذلك كان الرحالة إلى بلدان نائية، من أمثال ميشيل بيتور (Butor) وميشيل ديجي (Deguy) يفضلون اقتناء مثل هذه المفكرات الصغيرة التي تلائم جيوبهم أثناء تجوالهم. ويعترف بيتور بذلك قائلاً: أن الأمور كلها بالنسبة لي تبدأ بمفكرة صغيرة أضعها دومًا داخل جيبي. ولا يمكن لي أن أتجول بدون هذه المفكرة أينما كانت وجهة رحلتي، فحيثما مضيت أستوثق أولاً من أن مفكرتي رابضة داخل جيب معطفي. وعلى الشاكلة نفسها يعترف ميشيل ديجي في كتابه "ودارت الأيام" (Au Jour le Jour) بقوله:

"لقد اعتدت دومًا على الاحتفاظ بمفكرة برتقالية اللون من نوع "روديا" في جيب سروالي، وإني استخدمها لتسجيل ما يعن لي من أفكار وأنا مسافر بالقطار (كما هي الحال مع هذه المفكرة التي أدون فيها)، أوفي المطار، أوفي مكتب الكلية التي أعمل فيها، أوفي حجرات الانتظار في الدواوين الحكومية عندما أقصد إليها لإنجاز أمرٍ من الأمور، أو حتى في بيتي."

والحق أن الكتابة باليد تعطي الكاتب الحرية الكاملة وهو يسجل ما يريد من أفكار، وذلك يختلف تمامًا عن الكتابة الآلية أو الإلكترونية التي تفرض عليك أن تستخدم حجمًا مقننًا من الورق (من حيث الحجم والسمك والأبعاد واتجاه السطور وحجم الأحرف). فمع الورق يمكن للمرء أن يستغل المساحة كاملة على الصفحة الواحدة أو المزدوجة كما يحلو له. وكان فكتور هيجو يقسم الصفحة إلى عمودين أنيقين متساويين، متساوقًا في ذلك مع تقليد متواتر، ولكنه كان يضيف إلى العمودين عبارات بكلمات صغيرة جدًا، تنساب مائلة أو قائمة حسبما تملي عليه الحاجة، بحيث يستغل كل الفراغات المتاحة على الصفحة بكاملها مهما كان هذا الفراغ صغيرًا. وكان رايموند روسل، مثله في ذلك مثل الكاتب "شودرلو دي لاكلو" يستخدم سطرًا ويترك الذي يليه لاستغلاله في التصويبات، ولكنه لم يترك هوامش على صفحاته، وإنما يكتب على سطر، يسجل ملاحظاته الهامشية على ظهر الورقة السابق استخدامها كما كان يفعل ستندال (شكل 4). أما فلوبير الذي كان يكتب على أوراق فضفاضة كبيرة الحجم فكان يفصل تمامًا بين واجهة الصفحة وظهرها، فهو يستغل الصفحة كاملة بهوامشها، ثم يقوم بنقلها منقحة على صفحة جديدة، وبعدها يلغي الصفحة التي تم نقلها بعلامة (X) كبيرة، أما ظهر الورقة فكان يحتفظ به خاليًا لاستخدام مستقبلي آخر (شكل 5). كانت تقنية فلوبير في استخدامه للأوراق غاية في الدقة، فهو يرقم صفحاته وجهًا وظهرًا، ولذا فلم يكن ثمة ما يدعو إلى الارتباك. وواقع الأمر أن هذا النهج الذي كان فلوبير يتبعه مع مادة كتابته كان متساوقًا مع حاله المزاجي وهو يخط إبداعاته الأدبية.

وكان الشاعر بونج (Ponge) يتبع نفس النهج، ولكن بطريقة أقل ترتيبًا، فهو يبدأ الكتابة باستهلال في وسط الصفحة بعد أن يضع هامشين عريضين عن يمين ويسار، وعندما تتزاحم الأفكار يدخل من التصويبات في سطور وتتمات وتفريعات جديدة متزايدة، وكان لذلك يميز هذه المدخلات الجديدة بتواريخ إدخالها ضمن المتن السابق. وفي بعض الأحيان تخرج الورقة المخطوطة بيد الكاتب في وحدة بصرية سيمانطيقية متكاملة قابلة للإخراج كما هي، رغم بعض الصعوبات التقنية على آله الطباعة. أما بالنسبة لكاتب مثل الماركيز دي ساد (de Sade) فإن الصفحة تمثل له علامة كمية وبنيوية، بمعنى أنها تحتاج إلى ترقيم دقيق ثنائي أو ثلاثي، إلى جانب بعض الإضافات التي يشير إليها بعلامة (X)، والتي كان يفضل وضعها في تذييل مستقل عن النص.

وفي الكثير من الحالات عندما نتفحص طريقة عرض الصفحات المكتوبة بيد

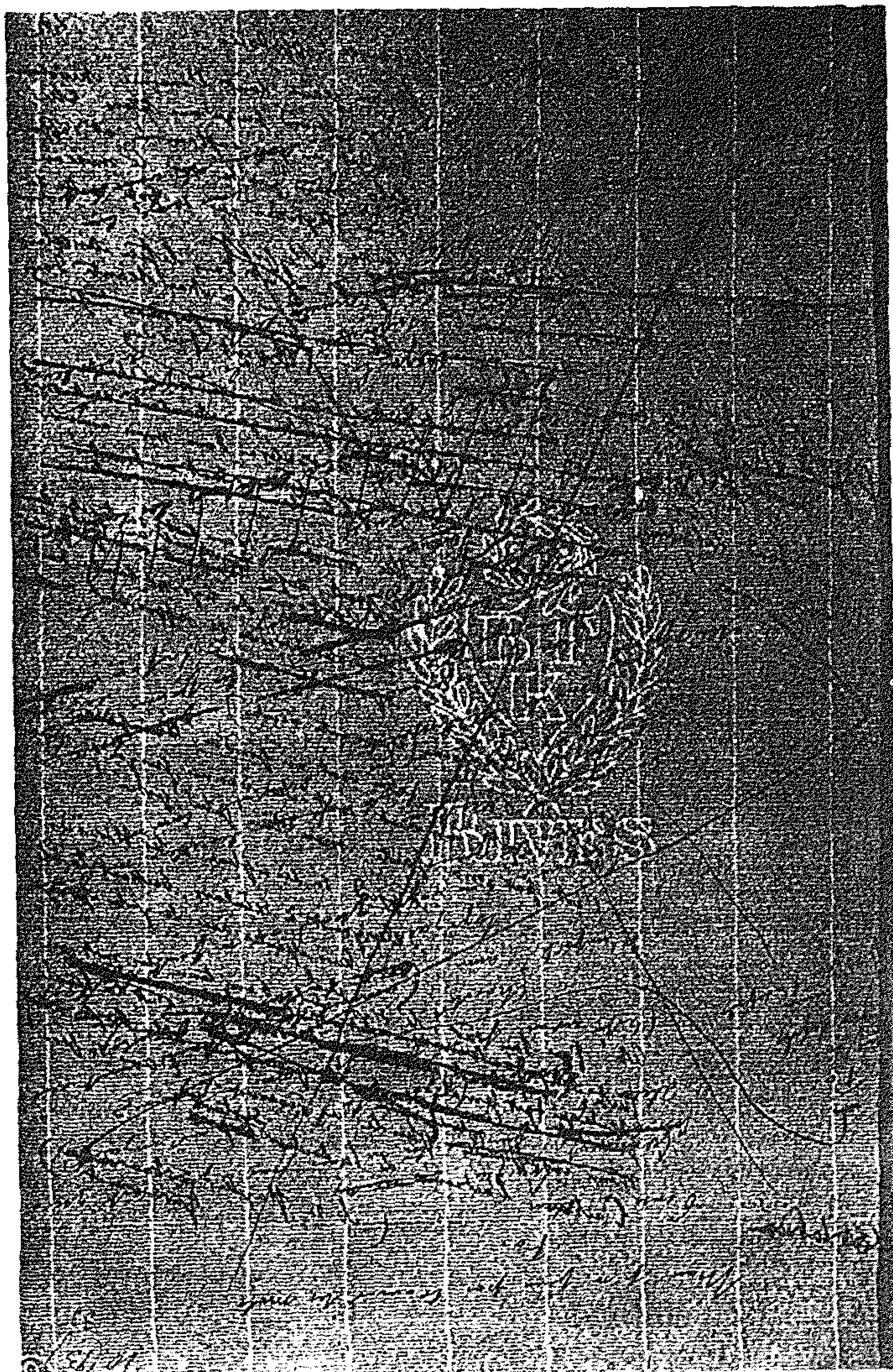


شكل (4) ستندال جرينوبل، مكتبة البلدية

صاحبها، من وجهة النظر الزخرفية والبصرية، فإن هذا يستلزم منا أن نأخذ في الاعتبار العديد من التعديلات والنقلات التي تزدحم بها عشرات بل مئات الصفحات. ولا يقتصر هذا على تعديل في ترتيب تتابع الصفحات، وإنما قد يحتاج الأمر أحياناً إلى تبديل وتوفيق في هذه الصفحات باللصق أحياناً أو بالقطع أحياناً أخرى. ومع أن هذه التعديلات تساعد في إخراج النص في شكل مقبول، إلا أنه لا توجد صلة بين نص أدبي معين وبين الشكل الذي ينبغي أن يكون عليه عند الإخراج. وقد تستوجب النُتف الصغيرة التي يضيفها الكاتب إلى نصه الأصلي معالجة مختلفة للصفحة التي تمت عليها الكتابة بيد الكاتب. وكان الكاتب والتر بنيامين ينزع الهوامش والفراغ من العديد من الوثائق (رسائل، ومكاتبات رسمية، أو لافتات) لكي يستخدمها كبطاقات يحملها في جيبه بعد أن يربط بينها بعلامات ملونة؛ في حين أن الكاتب ڤلاديمير نابوكوف كان يسجل أجزاءً من رواياته بعد أن تختمر الفكرة في عقله بطريقة مباشرة على بطاقات مفهرسة.

وبشكل عام يبدو أن بعض الكتاب يولون عناية خاصة في تعاملهم مع ما يكتبون عليه من أدوات، وكان الكثيرون من هؤلاء الكتاب شديدي الحرص في كل كتاباتهم في هذا الأمر بالذات، مثلما كان يفعل كل من فلوبير (Flaubert) وجيد (Gide) على سبيل المثال، في حين كان آخرون من أمثال الشاعر ڤكتور هيجو، كانوا يجدون متعة خاصة في استخدام الأوراق القديمة البالية، لتوفير الأوراق المدموغة لاستخدام آخر في المستقبل. وهذا النمط الأخير من الكتاب لا يتحرجون عن التقاط أوراق ملقاة هنا أو هناك، أو عن استخدام المستندات أو المفكرات من مختلف الأحجام، أو تسجيل ملاحظاتهم على أوراق تغليف السلع أو المفارش الورقية على طاولات المطاعم، أو على ظهر الإعلانات التجارية أو على هوامش المجلات أو دليل الهاتف، مثلما كان يفعل كل من لويس أراجون ومارسيل دوشامب. ولا ينبغي علينا أمام هذه الحالات أن نتسرع فنتلمس الأعذار لهذا الكاتب أو ذاك، فالمسودات التي وصلت إلينا لا تمدنا إلا بجانب واحد من مواقف متشابكة تتصل بطبيعة المادة التي استخدمها هذا الكاتب أو ذاك وهو يدون عملاً من أعماله.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: هل طريقة استخدام كاتب ما لمساحة ما على الأوراق المتاحة له أو التي يقع عليها اختياره تتوافق مع لون بعينه من أنواع



شكل (5) جوستاف فلوبير: محاولة غواية القديس أنطونيوس: يمكن ملاحظة واجهة الصفحة وظهرها، وكذا دمغة الورق: باريس، المكتبة الوطنية

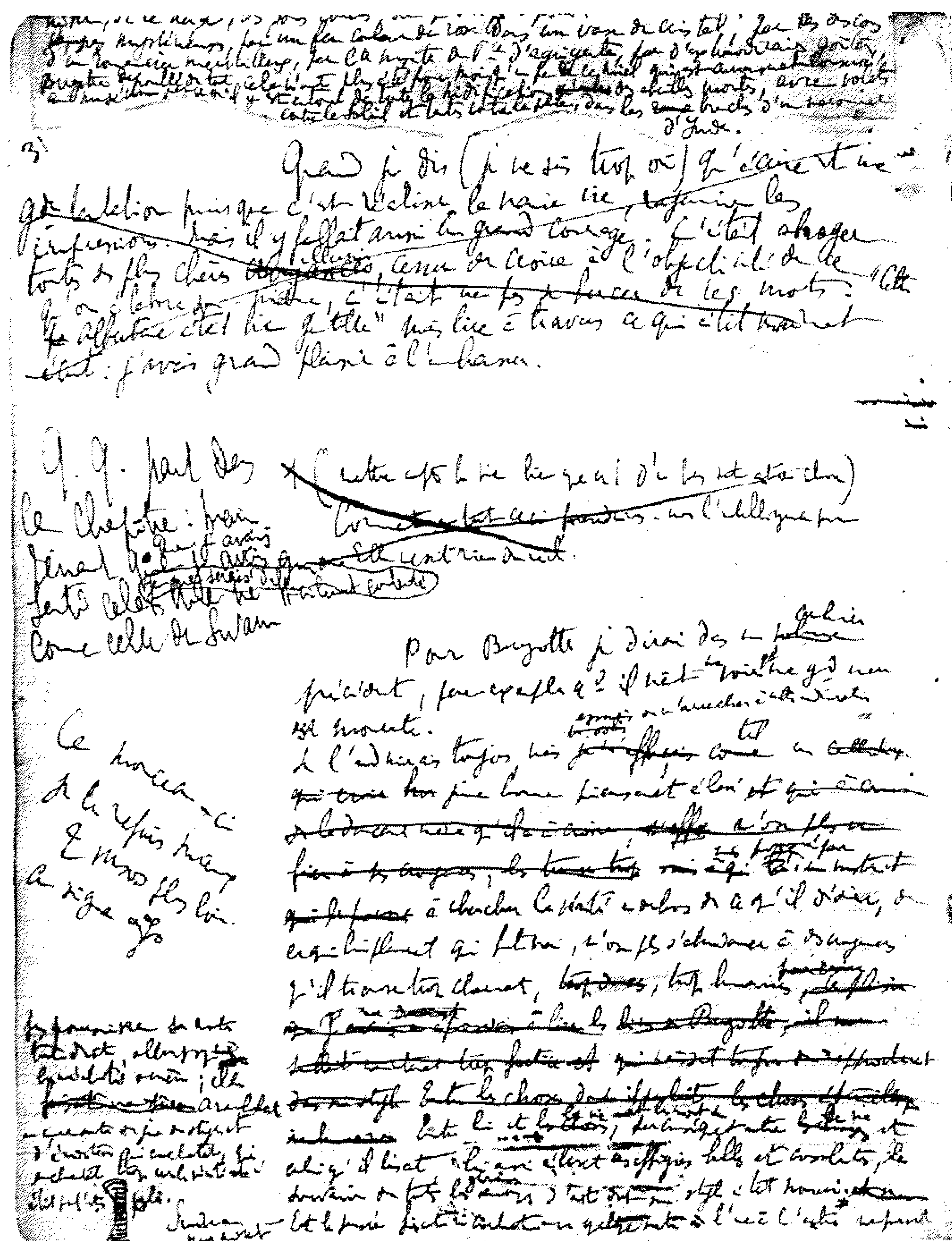
الكتابة؟ إذا نحن قلبنا الكراسات التي كانت تستخدمها كوليت -على سبيل المثال تلك التي كانت تكتنز بالكتابة من أول سطر إلى آخر سطر في الصفحة- فإنه يتضح لنا بجلاء النموذج المدرسي المعياري. ومع ذلك فإن الكاتبة نفسها، عندما راحت تستخدم أنواعًا أخرى مغايرة من الكراسات المدرسية جاءت كتابتها سلسة متواصلة نقية. وعلى النقيض من ذلك نجد أن الشاعر بول ڤاليري قد استخدم هذا النوع من الكراسات المدرسية لتدوين مقتطفات أدبية ممتعة في نصوص مسترسلة أيضًا. والواقع أن الكراسات المدرسية لم تعد مجرد مسندات أو دثارة نستخدمها عند الكتابة، خاصة بعد أن تطورت إلى أشكال مختلفة عن شكلها التقليدي العتيق. وعندما راح بروست (Proust) يستخدم هذه الكراسات أدخل عليها تحولات في طريقة كتابته بحيل تجاوزت كل الحدود، إذ أنه حَول الصفحة بطريقة فوضوية إلى ما يشبه المعركة الكتابية، فهو يخلق قصاصات من الورق يلصقها الواحدة بعد الأخرى على هوامش الصفحة الأصلية (شكل 6).

أما الكاتبة ڤيوليت ليدوك (Leduc) فقد لجأت إلى طريقة أكثر حسمًا عندما كانت تقوم بلصق نص جديد فوق النص القديم، مستخدمة أوراقًا من مفكرتها من الحجم نفسه. ولكن هذه الطبقات المتراكمة من الملصقات ضاعفت من حجم المسودة بشكل ملحوظ، كما أنها تضع القارئ في وضع لا يحسد عليه. أما الكاتب روسيل فقد كان ينزع الصفحات الأمامية التي قد كتب عليها من الكراسات المدرسية، لتصبح كمًا مفككًا من الأوراق المنفصلة، ثم يواصل الكتابة على ظهر هذه الأوراق في وضع مقلوب. ومن يتفحص مسودات روسيل لكتابه "انطباعات أفريقية" يجد سيلاً من الأوراق المنفصلة التي أدخل عليها العديد من الإضافات على أوراق أخرى حُشرت حشرًا بين الأوراق الأصلية. غير أن الإضافات عن طريق اللصق كانت محدودة في عمل روسيل هذا، واقتصرت على بعض الفقرات القصيرة التي لا تتجاوز في حجمها حجم صفحة واحدة.

ويتضح من الأمثلة التي عرضنا لها أن نوع المسطح الذي تتم عليه الكتابة وكذا طريقة التعامل معه من جانب الكاتب تتباين عند الكتاب وفقًا لمعطيات مادية خالصة، منها ما يتصل بالتقنية، ومنها ما يتصل بالأدوات المستخدمة في الكتابة. كما أن هناك تقنيات أخرى تؤثر على المسودات ولكن بدرجة أقل: فقد يقرر أحد الكتاب أن يستخدم بعض الدبابيس الإبهامية أو مشابك الملابس لتثبيت بعض الملاحظات المبدئية على نصوص سبق له كتابتها، بحيث تطوق المساحة كلها لكي تُستغل استغلالاً كاملاً في عملية الكتابة، أو لتجميع الأوراق المنفصلة في حزمة واحدة بهذه الدبابيس أو المشابك. ومثل هذه المعالجات تترك آثارًا عندما نتفحص بعض المسودات بدقة، غير أنه من وجهة نظر الكاتب، فإن التكتيك يحقق له الإحاطة الشاملة بالعمل الذي ينكب على التخطيط لإنجازه، أو عند البدء في كتابة النص (شكل 7)، وأيضًا لتذكرة الكاتب بالحاجة إلى ترتيب صفحات سبق له أن قام بكتابتها. أما ما ينجم عن هذا الأسلوب في تناول الأوراق من تلف، سواء عن قصد أو بغير قصد، فإن حجم التلف يتبين بطريق غير مباشر عند مراجعة المسودات المتصلة بسير الحياة والسير الذاتية والمراسلات. ورغم أنه لا يمكن للفاحص أن يتبين أكثر من بعض الأجزاء المبتورة من الصفحات المنزوعة بواسطة الكاتب من إحدى المفكرات أو الكراسات المدرسية إلا أن المسودة لا ترشدنا إلى أبعد من هذا الحد فيما يكون قد لحق بأدواتها من عنف وتجريح أثناء عملية الكتابة.

وهناك في العديد من المسودات الحديثة أمثلة كثيرة تجعلنا نخلص إلى القول بأن اختيارات الكاتب لنوع بعينه من المواد التي يكتب عليها لا يتم بطريقة عشوائية، بل هي اختيارات قصدية. ولكي نتفهم هذا التوجه، ينبغي أن يوضع هذا الاستنتاج في إطاره التاريخي من حيث إنتاج الورق ومعياره القياسي في الحقبة الزمنية التي كان يعيش فيها هذا الكاتب أو ذاك، إلى جانب فكرة عن خلفية حياة وتاريخ الكاتب نفسه. هذا ولو أننا قمنا بمقارنة مواد الكتابة التي استخدمها بعض الكتاب على مدار حياتهم، فلعل هذا يساعدنا في تحديد اختياراتهم المفضلة لنوع بعينه من الأوراق، وذلك وفقًا للمسار الزمني وتطور الأحوال المحيطة به (كما يتضح من الدراسة التي أجرتها ماريان بوكلكامب (Bockelkamp) على خطيات الفيلسوف ديدرو (Diderot). كما أن الوظيفة التي يمليها الكاتب على كل ورقة على مختلف أشكالها (مسندة مفكرة، كراسة مدرسية، أوراق منفصلة مختلفة النوع والحجم) لا يمكن فصلها عن الأدوات التي يستخدمها الكاتب وقت الكتابة عليها، هذا إلى جانب الظروف التي يعيش فيها الكاتب وقت قيامه بالكتابة (هل الكتابة تتم في تتابع أم على فترات متقطعة، وهل هي تتم في المنزل أم أثناء رحلة أم في المنفى-الخ). ولا يمكن أيضًا أن نفصل المراحل التي يكون عليها مزاج الكاتب وحالته النفسية عند مولد فكرة بعينها في ذهنه. وعليه فإن مفهوم "التفرد" عند الكلام عن تقنية الكتابة يمكن أن يطبق على كل عمل أدبي بمفرده، دون أن نطبق الأحكام العامة على مجمل الإنتاج الأدبي لهذا المفكر أو ذاك.

إن القرائن التي تمدنا بها المسودات التي يتم فحصها كفيلة بأن تغير من مفاهيمنا عن النصوص كما أنها فوق ذلك تثري رؤانا عن تقنيات الكتابة على مر العصور، وعن تنوعها وإبداعاتها. أن البيئة التي تتم فيها الكتابة ليست بيئة محايدة بأي حال، ذلك لأن المؤلف يطوع تلك البيئة عندما يمضي هو أو هي في مشروعه



شكل (6) مفكرة مارسيل بروست لمسودة روايته عن "ذكريات الأيام الخوالي"، وقد ألصق شريطًا مكتوبًا على الهامش العلوي من الصفحة، وبعض المراجع على الهامش الأيسر: باريس، المكتبة الوطنية

8,5 gd A II 1er gauche (cf 20, 23, 65, 72) Moreau 90 ch 89

Entrer Conein : commune !
Se servir d'un plan — le general russe
Malheurs Bolobo
Malsino — le vicomte pourfendu p 10-11
5 personnes
Ouvrier (Faber)
dictionnaire
poursuivre une dernière
liège — cork
paquet à l'anglaise — Juge en Anglet !
SAXO Moyen Age — hennin
Allemagne
style contemporain
commode ...
∿ 4 pages
flamme
jeune enfant (→ 10 ans)
oiseau
costume
à ramages
soie
violet
mouchoir — Napperon
montre
rapport technique : Normes AFNOR pour les materiels utilisés en horlogerie et joaillerie
musique / ...
les Ambassadeurs
La Disparition
coca — F : eau minérale
charcuteries
sculptures mobiles
dominos M
angoisse
carte postale
Trapèze (!)
Sphère
arbuste
albâtre
manque n 8
faux n 8

La chambre de Madame Trévins (Triste)

[79]

le président de la femme d'affaires

l'âme d'enfance
La vieille femme relisant
les biographies de ses cinq ~~neveux~~ nieces
A 38

AAPF 18
APF 1860
FF 1890
F 1950

délégués 3 ^

le lutin p 131 ; cf 51
parlant l'estampille de H. Sandr

H
O Livia
BEr
INgrid
TA
Ursule
Hélène
Adelaïde

Ade
Marie Thérèse
Noëlle
Odile
Roseline

MACAT
HU

Ré Ri Ro Ru Ra !

manque et faux — 43 — 63 65 75

Augst ?

Saut

(Altamont) [Moreau]
Cendres et incendies
Bauches ! — ~~...~~ Clair-Obscur

Marie Thérèse : Mme Moreau (c'est son prénom)
Odile :

Nadlet
Borel
Moreau
Marcia
~~Rorschash~~
Trévins

التأليفي، تحت ظروف ونوازع متباينة ومتعاقبة من كتابة للمسودات، وإعادة كتابتها مرات ومرات. وهذا التلاعب -إن جاز التعبير- يترك أثارًا يمكن للفاحص المدقق أن يكشف عنها، لتتأكد لديه فكرة أن كل عمل إبداعي له تفرده وخصوصيته تمامًا. كما أن مثل هذه الدراسات تفصح عن وجود لغة بصرية يستخدمها الكاتب، وهي لازمة معقدة من لوازم الكتابة، وأن كان المختصون قد غضوا الطرف عنها، لأن ما يعنيهم في المقام الأول هو صلة هذه المسودة أو تلك بالنص الذي يقومون بتحقيقه ودراسته. على أنه لابد لنا أن نعي أن تخليق عمل ما إنما يستوجب إيجاد حلول أصلية وعملية، وهذا ما يحفز الكاتب على الخروج عن المتواتر والتقليدي في فنون الكتابة. أن هذا التنوع المذهل الذي ينجم عن الاهتداء إلى حلول غير تقليدية يؤكد على أن عملية الكتابة لا تقوم فقط على قاعدة من الكلمات أو العبارات أو المفاهيم، وإنما هي عملية انطلاق وإبداع تطال الآفاق المساحية والبصرية للمادة التي يتم عليها الكتابة، والتي تصبح بهذا شريكًا في العملية الإبداعية!

المراجع

L'AVENTURE DES ÉCRITURES: la page, dir. A Zerli, Paris, BNF,1999.

ABRAMOVICI, J.-C., «Au travers des mailles du filet sadien», *in Sade, Les infortunes de la vertu*, coll. Manuscrits, CNRS Éditions, Bibliothèque nationale de France, Zulma,1995.

BEUGNOT, B., et VECK,B., «Le scriptorium de France Ponge», *Bulletin du bibliophile*, 2,1993, p. 411-426.

BOCKELKAMP,M., «L'analyse bétaradiographique du papier appliquée aux manuscrits de Diderot», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 254, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, p.139-173.

BOLLE, W., «As siglas em cores no *Trabalho das passagens de* W.Benjamin», *Estudos Avançados*, vol.10, n° 27, Universidade de São Paulo, 1996, p.41-77.

BROUILLONS D'ÉCRIVAINS, dir. M.-O. Germain et D. Thiébaut,BNF, 2001.

BUSTARRET, C., et BASSET, A.-M., «Les Cahiers d'Impressions d'Afrique: l'apport de la codicologie à l'étude génétique», Genesis 5,1994, p.153-166.

BUSTARRET, C., «Le papier "écriture" et ses usages au XVII[e] siècle», *XVII siècle*, n°192,1996, P.489-511.

BUSTARRET, C., «Les instruments d'écriture, de l'indice au symbole», *Genesis* 10,1996, p.175-191.

BUSTARRET, C., «The Writing Hand in the Mirror of the Manuscrit», *Word & Image*, Genetic Criticism ,avril-juin 1997, vol.13, n° 2, p.193-203.

LES CAHIERS DE MÉDIOLOGIE, 4, *Pouvoirs du papier*, Paris, Gallimard, 1997.

CARNETS D'ÉCRIVAINS, 1, sous la direction de L.Hay dir. Textes et manuscrits, Éd. Du CNRS, 1990, notamment: J.Gaudon, «Carnets, liasses, feuilles volantes», p.73-97.

DE LA LETTRE AU LIVRE. Sémiotique des manuscrits littéraires, Paris, Éd.du CNRS, 1989, notamment: L.Hay L'écrit et l'imprimé», p.7-34; A.-M. Christin, «Espaces de la page», p.141-168.

ERNST, P., *Les Pensées de Pascal, géologie et stratigraphie*, Paris, Oxford, Universitas, Voltaire Foundation,1996.

FLAUBERT, G., *Carnets de travail*, P.-M de Biasi éd., Balland, 1988.

GRÉSILLON, A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, P.U.F.,1994.

LES MANUSCRITS DES ÉCRIVAINS, L.Hay dir., Paris, Éd. du CNRS, Hachette, 1993, notamment :B.BOIE, « L'Ecrivain et ses manuscrits », p.34-53.

«Le Papier», *Traverses*, 27-28, Paris, Centre G. Pompidou,mai 1983.

PETRUCCI, A., «La scrittura del testo», *Letteratura italiana*, t. IV, Turin, Einaudi,1985.

PICKERING, R., Paul Valéry, la page, l'écriture, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1996.

RAMBURES, J.-L. de, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978.

VIALA,A., «L'auteur et son manuscrit dans l'histoire de la production littéraire», *L'Auteur et son manuscrit*, M. Contat dir., Paris, PUF, 1991,P.95-118.

VIOLLET, C., «Écriture mécanique, espaces de frappe. Quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme», *Genesis* 10,1997, p.193-208.

شكل (7) صفحة من دليل للفصل رقم 89 للكتاب بعنوان "الحياة وكيف نحياها" لجورج بيريك، C.N.R.S. Éditions، باريس، المكتبة الوطنية

فلوبير: حرفة الكتابة

بقلم بيير مارك دى بيازى

ترجمة محمد عبد الغني

نظرة مطلقة إلى الأشياء

كان فلوبير هو أول كاتب فرنسي يعطي الفعل "écrire" "يكتب" معناه اللازم (بمعنى مطلق هو "يبدع عملًا أدبيًا")، معرفًا الكتابة الأدبية على أنها تخليق واجب ينطوي فى الوقت ذاته على اتجاه حرفي (الأدب أولًا، الإمتاع ثانيًا-ربما)، مع تصور عضوي للأسلوب بمعنى أن العبارة لا يمكن أن تنفصل عن الطريقة التي صيغت بها مع العودة بصورة منتظمة إلى سلسلة من المبادئ؛ هذه المبادئ تتضمن: الابتعاد عن قضية الفاعل (بمعنى إنه "ليس هناك فاعل" وأن الأسلوب وحده يمثل طريقة مطلقة لرؤية الأشياء") وبديهة جوته القائلة: "كل شيء يعتمد على التصور...للخطة"؛ ثم ضرورة النموذج النثري المثالي ("أي أن العبارة النثرية الجيدة ينبغي أن تكون كبيت جيد من الشعر-بمعنى أن تكون غير قابلة للتغيير"، وخلق إشكالية عامة حول معنى وبلورة شكل للرواية لا ينتهي بخاتمة "إن الحاجة إلى وضع خاتمة أمر غبي"، وكذلك الحاجة إلى أن يظل الأسلوب غير مرتبط بالأشخاص "لا ينبغي أن يكتب المرء عن نفسه" مع ما ترتب على ذلك من فرضيات، وأخيرًا بين هذه المبادئ النسبية العامة لوجهات النظر وعدم مادية الكتابة ("إن أرقى الأعمال هي تلك التي نجد فيها أقل قدر من التجسيد المادي").

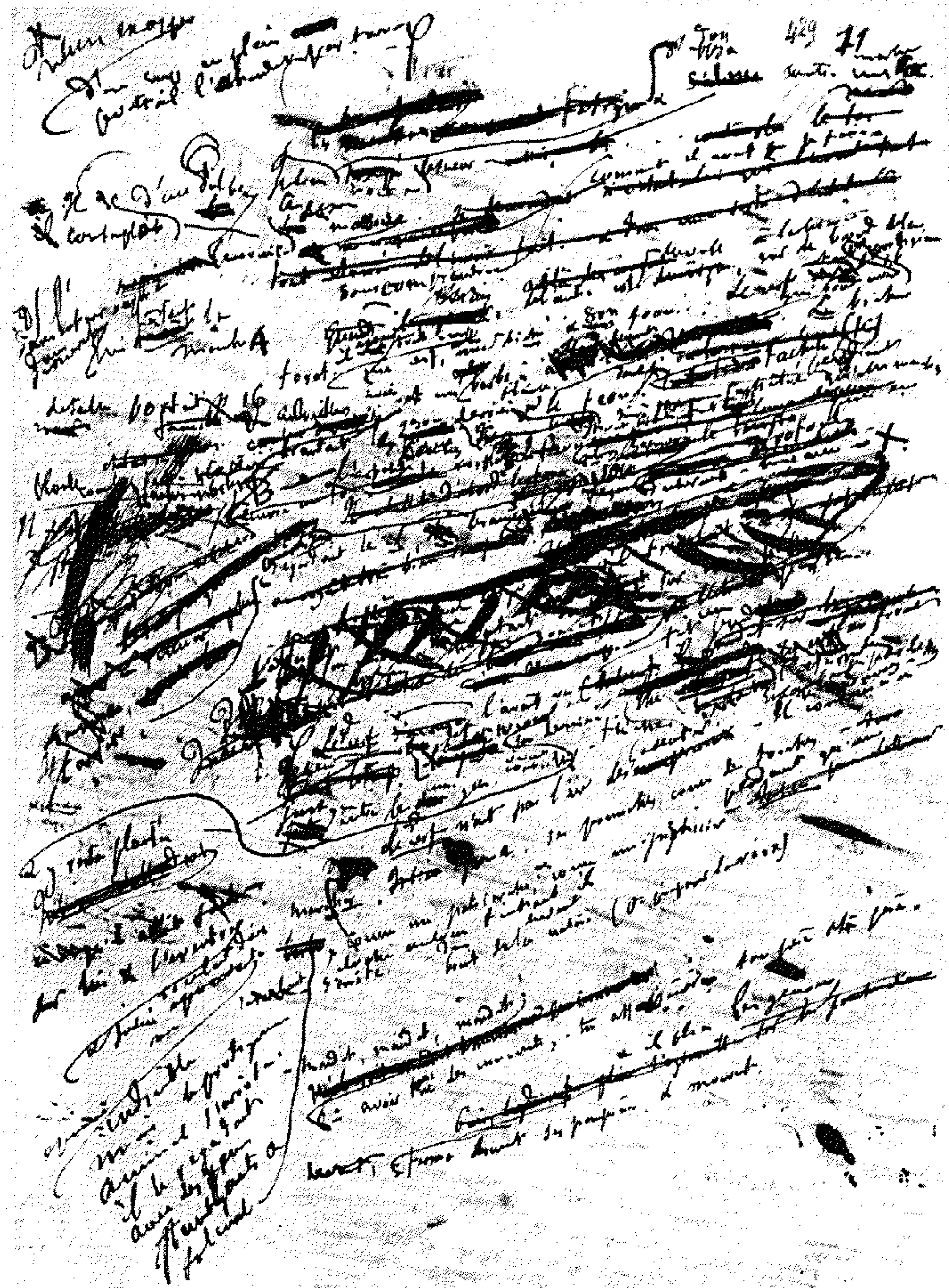
لقد كان بروست أول من لاحظ أصالة هذا النظام فى الكتابة مع ما فيه من خصائص فريدة تتمثل فيما يلي:[1]عدم وجود علامات ترقيم للحوار، الذي تم إيجازه إلى حده الأدنى وكان يميل إلى الحديث غير المباشر حيث ظهر عالم جديد من الوصف، شكله من خلال التركيز المحوري، الذي يتخذ فى الأغلب مهمة التحليل النفسي، الذي يضاعف الرؤى المكبرة للتفاصيل ويعير الأمور الدنيوية وجودًا مستقلاً بصورة غير مألوفة، [2] استخدام أصيل للضمائر (وهى غير محددة بصورة ملحوظة)، الأزمنة (زمن الماضي المستمر)، الأسلوب غير المباشر (غير مباشر بصورة حرة من الصعب نسبتها إلى أحد)، وعلامات الترقيم (الفواصل ,وقفات التنفس، الخطوط المائلة، ومسافات الطباعة)، [3] الإسهاب فى العبارات الموسيقية (القافية الشفهية عند قراءة كل شيء بصوت مرتفع مع تحديد اللوازم ومواضع السجع)،[4]مهمة ضم الصيغ الأصلية للأفعال وتوزيع العبارات المتكررة وإعادة العبارات بصورة نمطية وكذلك الأفكار المستوحاة، [5] اللعب بصورة منتظمة على ما بين السطور من أمور أدبية وعلمية ومزجها بصورة متصلة ومستمرة بالأوصاف المرئية.. الخ، إن خطابات فلوبير ومخطوطاته (التي تبلغ نحو ثلاثين ألف صفحة من الملاحظات المسودات، والوثائق) تجعل من الممكن إعادة صياغة المراحل الأساسية لهذا التعريف المعاد للكتابة الأدبية التي وضعت أسس الرواية الحديثة.

لحظة التصور

إن وراء كل عمل كانت هناك فى الأغلب "خطة قديمة". وحين كانت تعاود الظهور على السطح من جديد تتحول وتصاغ فى صورة مشروع أدائي وفى هذه المرحلة الأولية كان السر عند فلوبير هو أن يتجنب الكتابة-ويظل لأسابيع عدة مستغرقًا في أحلام اليقظة حول موضوعه. هذه المرحلة من العمل النفسي كانت أشبه بحلم يقظة موجه. إذ كان الكاتب يتخيل المشاهد المحورية لقصته وأوجه السياق المترابطة، وكان يعد خشبة المسرح ويختار مواقع الأحداث ويقيم الافتراضات حول العنصر النفسي لشخصيته وشكل السرد. ويظل هذا العمل التصوري مستمرًا حتى أنه بإمكان فلوبير أن يرى "الفيلم" الذي تمخض عن سرده، متجليًا بوضوح أمام عقله المبصر. ولكي يرى الأمور ويتصورها بصورة أفضل ويبعث بأحلام اليقظة إلى دروب جديدة أو لكي يحسم مشكلة تتعلق بالربط والوصل، كان فلوبير يتجه إلى إجراء بعض البحوث (القراءة، تحديد الموقع والاستطلاع حول الأمر، إجراء المقابلات، زيارة المتاحف) التي قد تساعده على خلق المناخ والتغلغل ما بين السطور، والمحيط التاريخي للحدث. وحين يصبح كشيء واضحًا جليًا كان فلوبير يضع العناصر الأساسية لرؤيته فى إطار تفصيلي ولكنه يميل إلى الإيجاز بصورة أو بأخرى وكان يطلق على هذا الإطار "سيناريو". هذه الخطة الإرشادية المكثفة كان يمكن أن تراجع ولكنها ظلت مرجعًا دائمًا خلال عملية الكتابة بأكملها.

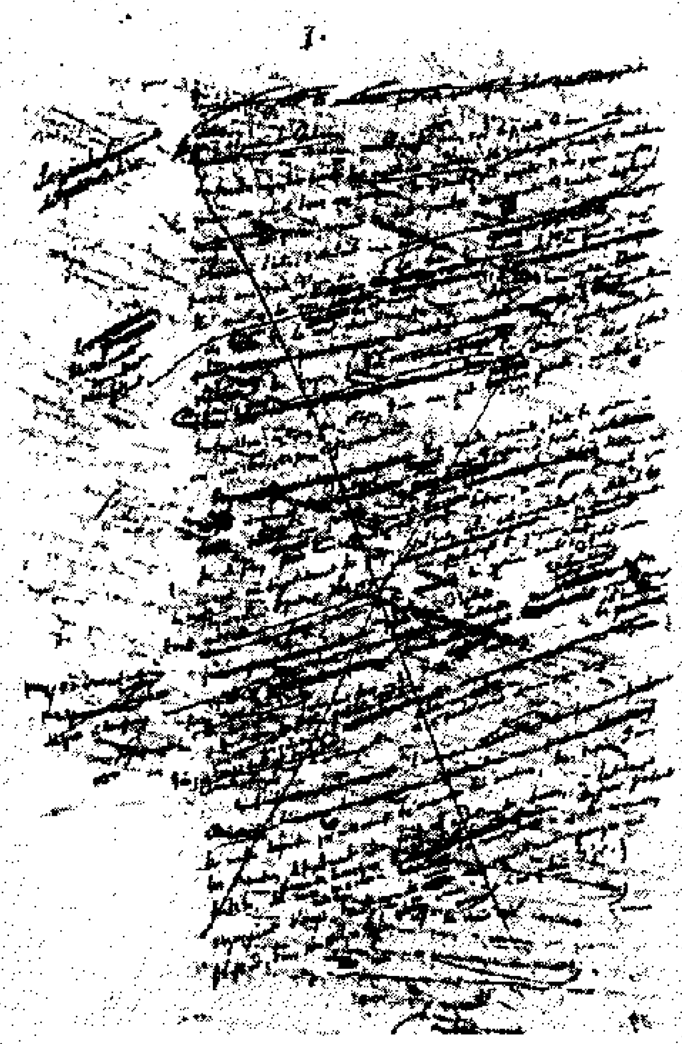
الصياغة: من الإسهاب إلى الإيجاز

بعد إعداد السيناريو، كان فلوبير يقوم فى أول الأمر بتطوير السرد الروائي من خلال تركه للصور المحورية التي كانت تتشكل أثناء أحلام اليقظة، تتضاعف وتنتشر من تلقاء ذاتها. وفى هذا المرحلة "السيناريو المتطور" كان يقوم على تنظيم الخطوط الأساسية لعملية الصياغة وكان يصل بالحوار السردي إلى درجة الإتقان، حين كان يفعل هذا كان يتقصى مساحات هائلة من النص التصوري، وكان الأسلوب لا يزال تحت الصياغة، وكان يحتوي على مرادفات ومبادرات غير مكتملة الصياغة.كما أن بعض التفاصيل (مثل أسماء الأماكن، والشخصيات ..الخ) كانت تعامل على أنها نكرات غير معلومة (x,y,z). حين يكون العمل ككل قد وصل إلى شكل نهائي، كان فلوبير ينتقل من مرحلة التطوير

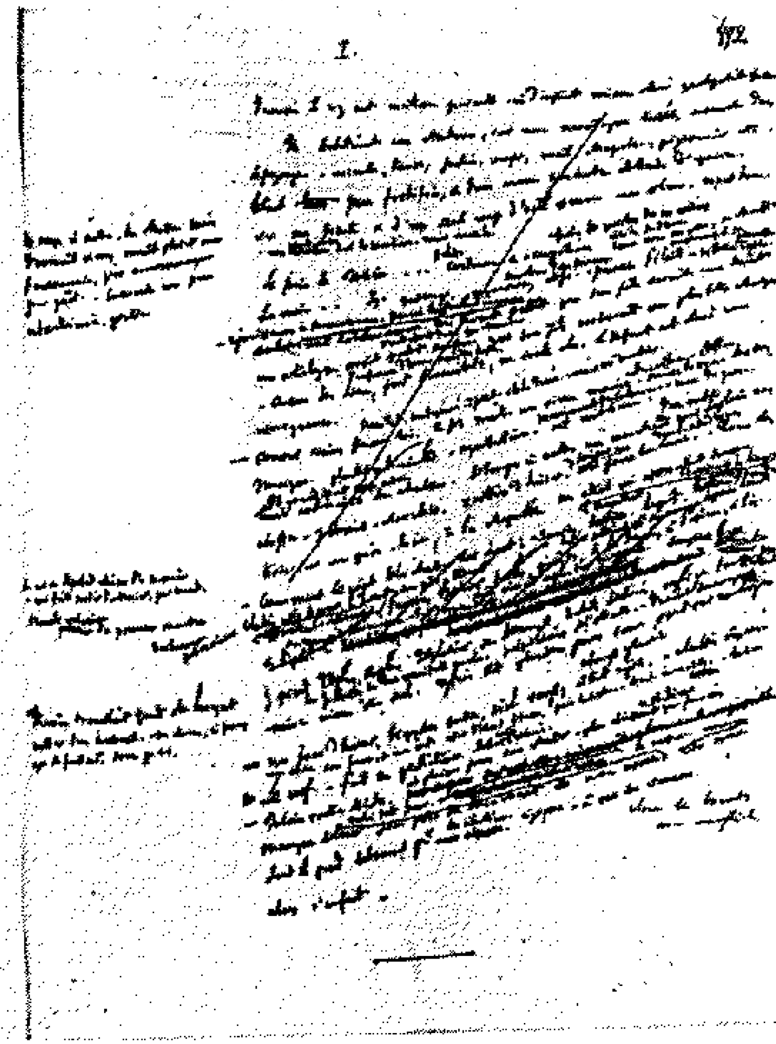


شكل (1) ملف يحتوي على مراحل نشأة وتطور مؤلف فلوبير "ثلاث روايات" أسطورة سان چوليان N.a.fr 23663. المكتبة الوطنية، باريس

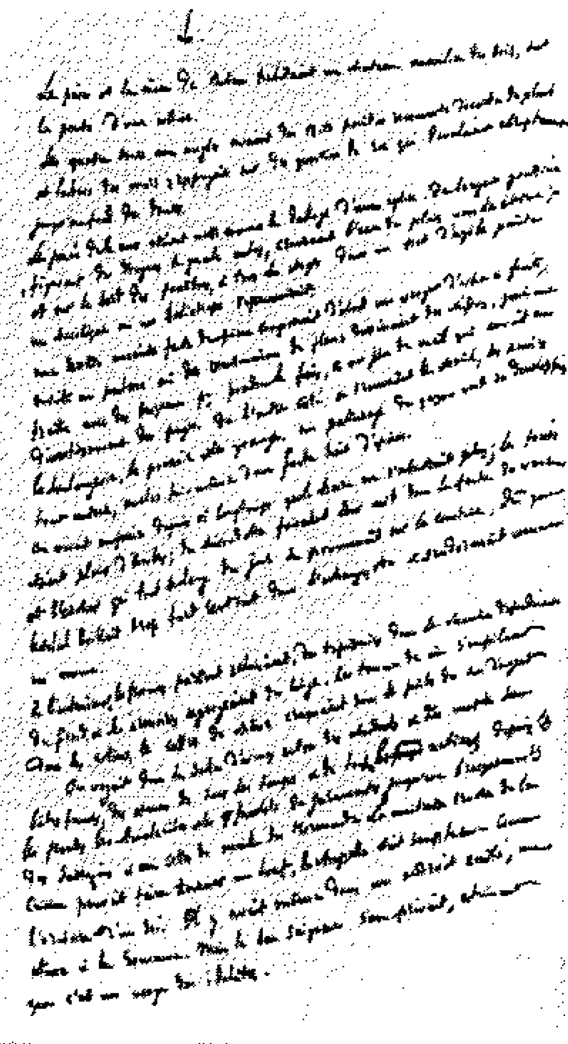
إلى مرحلة كتابة المسودة –وكانت خطة العمل تتسع وتتمدد صفحة بصفحة حتى تصل إلى مستوى نص أولي هائل يستطلع الإمكانات المتنوعة للرواية، حتى في المرحلة التي كانت الجمل والفقرات تبدأ في إتخاذ شكل. وكانت صفحات المخطوط متخمة بالتصويبات بين السطور، وكانت الهوامش مليئة بالإضافات. وكان يمكن أن تعاد كتابة الصفحة نفسها عشر مرات أو خمس عشرة مرة. وفي خلال مشوار الكتابة هذا، كان الكاتب يصل إلى مرحلة التوقف اللاإرادي: ماذا يرون من نافذة العربة، تلك الشخصيات التي تسافر في موقعها الحالي من المكان أ إلى مكان آخر ب (أين يجب أن يجدوا أنفسهم بعد صفحتين من هذا الموضع)؟ وكان فلوبير عندئذ يقوم بعمل تصوري للموقع، متتبعًا رحلة شخصياته حتى يتمكن من كتابتها. هذا –التوثيق– "في التو واللحظة" لم يكن دافعه ولع واقعي بالدقة وإنما كان دافعه الحاجة إلى "الرؤية" وفقًا لوجهات النظر المحددة والمتشبعة بصورة كبيرة للشخصيات، كما لو كان الواقع يرى في خلالهم، أي من داخل الرواية ذاتها. فبعد مرحلة المسودات المتنامية الحجم، كانت عملية الكتابة تأخذ اتجاهًا معاكسًا. فعلى مدى ثلاثة أو أربعة تعديلات جديدة متعاقبة، كان النص الأول للرواية يمر بعملية اختصار هائلة –إذ كانت صفحات كاملة تختصر إلى بضع عبارات بل بضع كلمات. وكانت هذه هي اللحظة الحاسمة للخلق والإبداع. وكان فلوبير يختصر السرد اختصارًا كبيرًا: إذ كان ما يقرب من 40% مما "كتب بالفعل" يختفي خلال عملية المراجعة حين تخضع العبارات لمحك اختبار القراءة الشفهية. وكان هذا العمل التكثيفي يستمر عبر " نسخ منقحة" عديدة حتى يصل إلى المخطوط النهائي. وكان الإطار النهائي للنص تتضح معالمه أكثر فأكثر في إطار هذه التصويبات. وكانت تلك المرحلة النهائية من تكثيف المعنى تمثل بالنسبة لفلوبير، العمل التخليقي في الإسلوب– أي أن نصل بالنثري إلى درجة من الإيجاز حتى الأساسيات وفيها يكون كل شيء في موضعه المناسب على النحو الآتي: الإمكانات الوصفية التي تم اكتشافها في المسودات، والبناء الروائي، والاقتصاد الرمزي للرواية، ومدى فاعلية الحذف وذاكرة النص الداخلية، وشبكة الصور، وخلق إشكاليات في المعنى، الخ. وباختصار، فإن النص المنشور كان عبارة عن آلة معقدة من المعاني التي تشبه في وظيفتها قطعة موسيقية مكتوبة، إذ إنها تعتمد في تلقيها على ملكات القارئ في تخيله لها وكذلك لإبداعه في التفسير. إن كتابة فلوبير قامت بعملية دمج لهذا القارئ الفعلي –الذي كان يجسد الأجيال المقبلة– كأحد المكونات الأساسية للصياغة منذ بدء الأمر من خلال تنبئه بالكيفية التي سوف يتم بها تلقى عمله ومن خلال استبعاد أي شيء في النص يمكن أن يكون في يوم ما مستعصيًا على القراءة –إذ كان فلوبير يرى أن الكاتب "الذي يستحق أن يطلق عليه هذا الوصف" لا يكتب لعصره فقط، ولكن لكل القراء الذين سيأتون في المستقبل، "أي طالما بقيت اللغة حية".



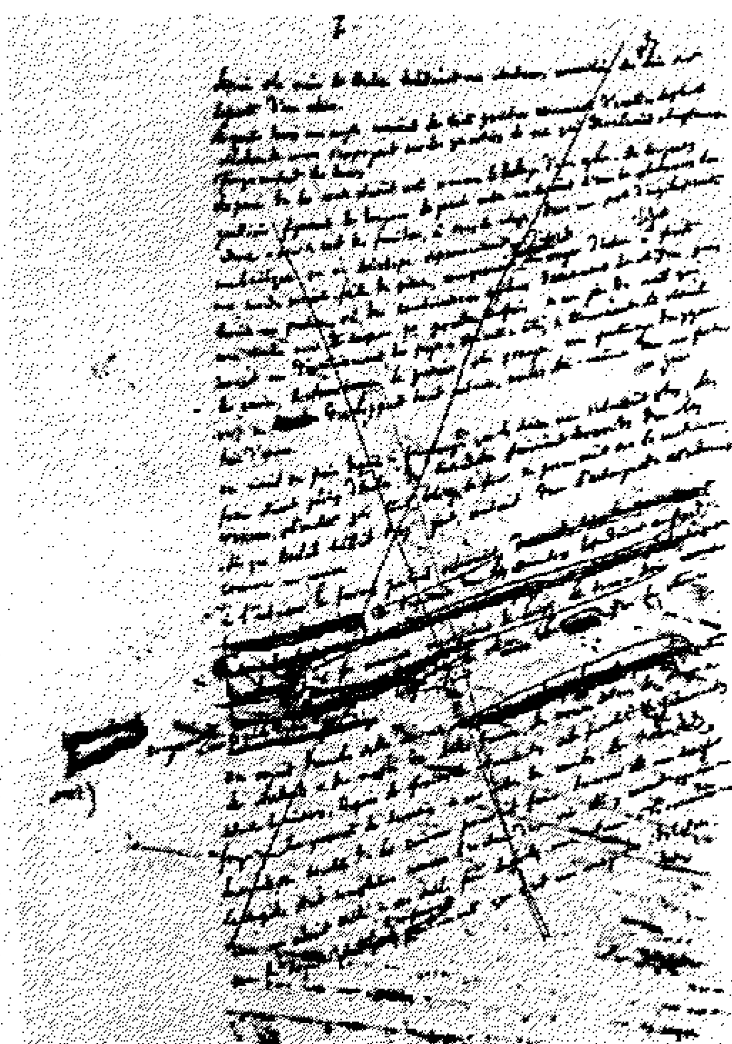
شكل (2) سيناريو fol. 492 v.



شكل (3) مسودة fol. 411v.



شكل (5) المخطوط النهائي fol. 31v.



شكل (4) النسخة المطلوبة fol. 437 v.

ريمون كينو: شكل المخطوط ومعناه

بقلم ايمانويل سوشييه

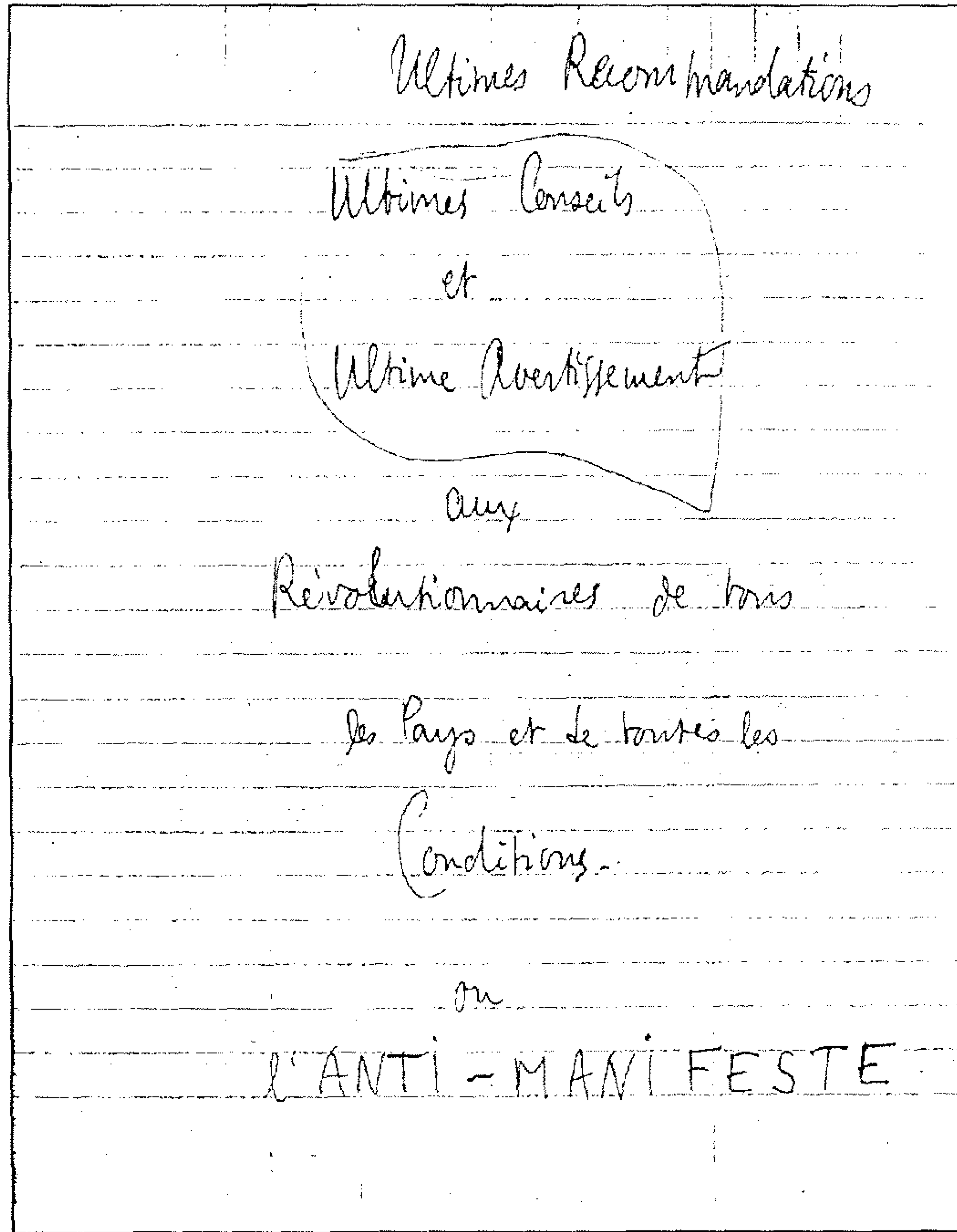
ترجمة قاسم عبده قاسم

ثمة نص كتبه ريمون كينو أواخر ثلاثينيات القرن العشرين عنوانه: Traité des vertus démocratiques (مقالة عن الفضائل الديموقراطية) لم ينشر أبدًا أثناء حياة كاتبه. وهناك تحليل "نفسي–سيميوطيقي" للنص[1] عندما كان في طور الإعداد النهائي للنشر[2] جعل من الممكن إدراك "المعنى الرسمي" لهذا العمل[3]، كما يسر تقديم هذه الشذرات الحرفية في شكل متماسك.

ويحتوي الملف التطوري على ملاحظات مكتوبة بخط اليد يفترض أنها البوتقة الأولى التي تم فيها العمل. فالعنوان الذي يشبه الإعلان على الكراسة يستهدف بشكل واضح المانفستو الشيوعي الذي كتبه ماركس وإنجلز (شكل 1: نصيحة نهائية إلى الثوريين في كل البلاد) ويؤكد مباشرة قصد كينو أن يكتب مقالة جدلية في سجل سياسي. ومع هذا فإنه تردد بشأن الشكل الذي سيعطيه لهذا النص. إذ إن ملاحظته الأولية فيما بعد الاستطراد الأولي تكشف عن أنه فكر أولًا في "تقديم المقالة في شكل يشبه الرواية" ثم في شكل "حوار" في إطار مقدمة وخاتمة. وعلى أية حال، استبعد هذا الشكل لأنه فضل الشذرات بعد قليل من التبديل في الحوار.

وقد تبنى كينو الممارسة غير المعتادة في تسجيل أفكاره كيفما إنسابت، ثم فصلها ولصقها على صفحات أخرى من الكراسة. هذا الأسلوب أحبط أي تطور استطرادي وأبرزت التأثير الأسلوبي لهذا المنهج. وبالمضي في هذا الأسلوب، ذهب كينو من ملاحظة الأفكار إلى تشكيل الأقوال المأثورة، وهو تشكيل كان بمثابة تعزيز مرئي أيضًا. وإذا ما تم نزع الشذرات من الغموض الأولي الذي يكتنفها، تكتسب كل منها، استقلالاً ذاتيًا قويًا وتستدعي حالة من القراءة التأملية أكثر من القراءة الاستطرادية.

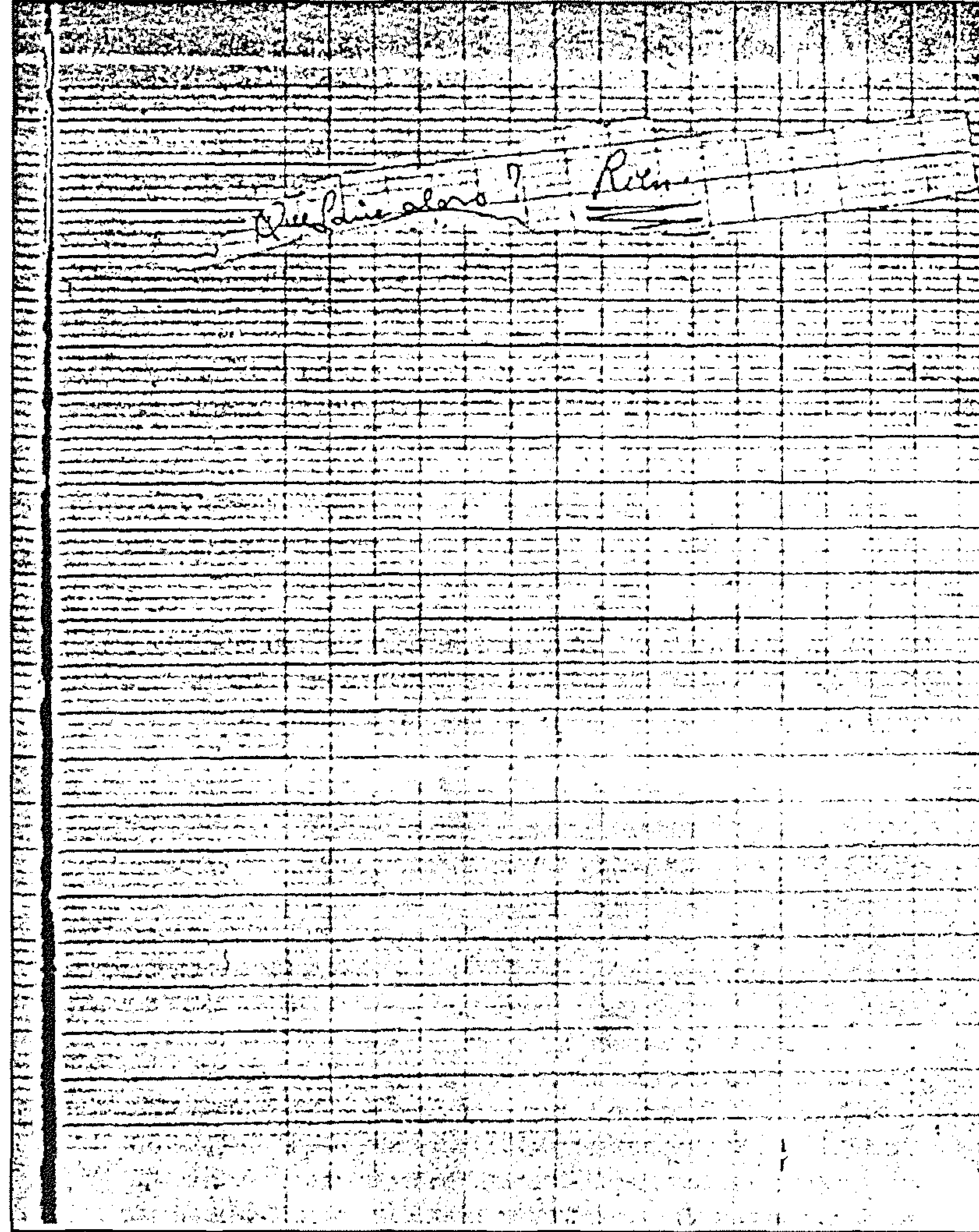
والمثال الأكثر أهمية يمكن أن نجده في الورقة رقم 9 من المخطوط، حيث وردت عبارة "ما الذي ينبغي عمله، إذن؟ لا شيء" على رأس صفحة بيضاء (شكل 2) وإذ كان الشعار مدفونًا قبل ذلك بين طائفة من التعليقات المدونة بسرعة، فقد اكتسب بهذا شحنة رمزية كان يفتقر إليها في الأصل. وهذه الشذرة توضح العلاقات الجدلية بين الشكل المادي وروح النص. ويجيب كينو على مقالة لينين السياسية التي تحمل عنوان "ماذا ينبغي عمله؟" بمقولة "لا شيء" التي ربما كانت تعتبر مجرد ممازحة لو لم تكن أيضًا تعبيرًا عن عقيدة "Wu-Wei" التاوية الداعية إلى "عدم–الفعل". إذ إن كينو يواجه الممارسة الثورية بالتقاليد الصينية عن التاوية قبل أن يمضي إلى ذكر مقولة أرسطو عن "المحرك الذي لا يتحرك"



شكل (1) الورقة رقم 1 من مخطوط ضد المانفستو في مقالة démocratiques Raymond Queneau, Traité des vertus

وهي صيغة غربية لفكرة "Wu-Wei" [4] ويجيب كينو على سؤال عن الفعل السياسي بـ"عدم الفعل" و"الدعوة إلى ما وراء الطبيعة" [5].

وقد وسّع كينو من مجال هذه العملية في مرحلة كتابة مقالته على الآلة الكاتبة. ففي أكثر نسخها اكتمالاً، تميزت المقالة Traité بالنصوص القصيرة الموجزة التي وضع كل منها على صفحة مستقلة. وتطور التأليف حول أقوال



شكل (2) ورقة رقم 9 من مخطوط ضد المانفستو.

مأثورة تشبه الأمثال. كما أن التقديم المادي والنغمة التصنيفية للتعريفات، والحاضر الذي لا يحده زمن، فضلاً عن استبعاد الشرح بالأمثلة -كل هذا يذكر بالقيمة العالمية للمنشور الأخلاقي، والقانون التشريعي، أو المبدأ الأساسي الحكيم، مثل كل من مبدأ Tao-tê king في التاوية "وإعلان حقوق الإنسان والمواطن" الفرنسي اللذين حاولت المقالة أن تقيم جسرًا إيدولوجيًا فيمابينهما.

الورقة التاسعة من المخطوط عبارة عن تجميع للمقارنة الكلية للمقالة. وبقدر ما تمضي الفلسفة السياسية التقليدية، فإنها ترد على لينين بالمذهب التاوي Tao-tê king. ومن وجهة نظر أدبية يتخذ تعبيرها اللغوي شكل شذرة ويكشف عن نفسه بوصفه شعارًا تم ترتيب النص حوله. وهنا نجد "المعنى الرسمي" متضمنًا بطريقة نمونجية. أما القول المأثور فيبسط المقالة بنفس الطريقة التي تم تقديمها بها -أو بعبارة أكثر دقة، تم تحقيقيها- ووضعها في حيزها، بنفس الطريقة التي "يعبر الشعر عما يعبر عنه بالتعبير عنه" [6] "La poésie dit ce qu'elle dit en le disant" إنه شكل بلاغي، وفعل رمزي أكثر مما يقوله -هذه الشذرة التاسعة تنفرد بهذا وحدها- رفيع المستوى، يبشر بالعمل مع التناقضات القاسية التي حالت بينه وبين استكماله بشكل مطلق [7].

ملاحظات

1 - Almuth Grésillom Eléments, de Critique génétique: Lire les manuscrits modernes (paris : PUF, 1994) P.37.

2 - Raymond Queneau, Traité des vertus democratiques, edited and annonated by Emmanuél Souchier (paris ;Gallimard,1993) see also Emmanuél Souchier (,Raymond Queneau) paris : Ed. du seuil,1991.

3 - مفهوم الشكل الرسمي formal meaning مستعار من كتاب جاك روبود Jaccqes Roubaud, Le (Fleur inverse: Essai sur l'art formel des troubadours (paris: Ramsay,1986). وقد أعيد استخدامه هنا بمنظور سيميولوجي، وبذلك يكشف عن الجسم الداخلي "للمعنى" و "الشكل" (البلاغة، المادة وما إلى ذلك) في أي نص، انظر: Queneau, Traite…(ed. Souchier),pp.15-24 .

4 - استخدام كينو ترجمة Leon Wieger لكتاب Lao- Tzu Tao-Te King (Paris: Jean Varenne,1913).

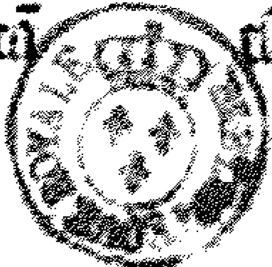
5 - Queneau, Traite… pp127-128 والهوامش المتعلقة بها.

6 -"يقول الشعر ما يقوله في القول" "La poèsie dit ce qu'elle dit en le disant" Queneat, L'invention du fils de Leoprepes : Poèsie et Memoire Saulxures : Ed. Circè, (1993), p.140.

7 - ثمة تقديم شبه تفصيلي للوثائق التي تؤلف مقالة Traitè des vertus dèmocratiques تم في المكتبة الوطنية الفرنسية بباريس كجزء من المعرض الذي حمل عنوان "L'aventure des ecritures: La page" أكتوبر (1999- فبراير 2000 م). وثمة تقديم تبادلي على الإنترنت عنوانه "Archèologie d'un brouillon d ;ecrivain" متاح أيضًا على موقع المكتبة الوطنية الفرنسية http: WWW.bnf.fr/ pages /pedogos /quenau/ idex.htm.

Incipit epistola sancti iheronimi ad
paulinum presbiterum de omnibus
divine historie libris. capitulū primū.

Frater ambrosius
tua michi munus-
cula pferens detulit
sil et suavissimas
lrās: q̄ a principio
amicicarū fidē pba
te iam fidei ⁊ veteris amicicie nova
pferebant. Vera enī illa necessitudo ē.
⁊ xpi glutino copulata: quā non utili
tas rei familiaris. nō pñtia tantum
corporū. nō subdola ⁊ palpās adulacō:
sed dei timor. et divinarū scripturarū
studia conciliant. Legim⁹ in veteribꝫ
historijs. quosdā lustrasse pvincias.
novos adijsse ppłos. maria trāsisse:
ut eos quos ex libris noverant: corā
q̄ȝ viderēt. Sicut pitagoras memphi-
ticos vates. sic plato egiptū. ⁊ architā
tarentinū. eamq; oram ytalie. que
quondā magna grecia dicebat̄. labo-
riosissime peragravit: ut qui athenis
mḡr erat. ⁊ potens. cuiusq; doctrinas
achademie gignasia psonabāt. fieret
pegrinus atq; discipulus: malēs aliena
verecunde discere. q̄m sua īpudent̄ ingerē.
Deniq; cū lrās quasi toto orbe fugien-
tes psequit̄. capt⁹ a piratis ⁊ venūda
tus. tirāno crudelissimo paruit. duct⁹
captivus vinct⁹ ⁊ servus: tamē quia
phūs maior emente se fuit. Ad titum
liviū lacteo eloquēcie fonte manantē.
de ultimis hispanie galliarūq; finibꝫ.
quosdā venisse nobiles legimus: ⁊
quos ad cōtemplacionē sui roma nō
traxerat: unius hoīs fama pduxit. Ha
buit illa etas inauditū oībꝫ seculis.
celebrandūq; miraculū: ut urbē tantā



ingressi: aliud extra urbem quererent.
Apollonius sive ille mag⁹ ut vulgus
loquitur. sive phūs. ut pitagorici tra
dunt. intravit psas. ptransivit caucasū.
albanos. scithas. massagetas. opulē
tissima indie regna penetravit: et ad
extremum latissimo phison amne
trāsmisso pvenit ad bragmanas: ut
hyarcam in throno sedentē aureo et de
tantali fonte potantem. inter paucos
discipłos. de natura. de moribꝫ. ac de
cursu dierū et siderū audiret docentem.
Inde p elamitas. babilonios. chalde
os. medos. assirios. parthos. syros.
phenices. arabes. palestinos. reversus
ad alexandriā: perrexit ad ethiopiā:
ut gignosophistas ⁊ famosissimam
solis mensam videret in sabulo. In
venit ille vir ubiq; qd disceret: et semp
proficiens. semp se melior fieret. Scrip
sit super hoc plenissime octo volumi
nibus phylostratus. Capitulū secūdū

Quid loquar de seculi hominibꝫ.
cū apłus paulus. vas eleccōnis.
⁊ magister gencium. qui de consciencia
tanti in se hospitis loquebat̄ dicens. An
experimentū queritis eius qui in me
loquit̄ xpūs. post damascū arabiāq;
lustratā: ascendit iherosolimā ut vidē
petrū ⁊ mansit apud eū diebꝫ quindecī.
Hoc enī misterio ebdomadis et ogdo
adis: futur⁹ gencium pdicator instruen
dus erat. Rursūq; post ānos quatuor
decim assumpto barnaba et tito: expo
suit cū apłis ewāgeliū: ne forte in va
cuum curreret aut cucurrisset. Habet
nescio qd latentis energie: vive vocis
actus: et in aures discipli de auctoris
ore transfusa: fortius sonat. Unde et
eschines cū rodi exularet. ⁊ legeretur

نشأة الطباعة في الغرب

بقلم هنري-جون مارتان

ترجمة إسحاق عبيد

- ظهور الطباعة في أوروبا الغربية

قامت الطباعة في أوروبا الغربية نتيجة للتقدم التكنولوجي الذي سرعان ما تجاوز أهدافه الأولى ليحدث تحولات هائلة في حضارة مكتملة المعالم. ويرجع نجاح الطباعة إلى ازدياد الطلب في المجتمعات الأوروبية على النصوص المكتوبة. والواقع أن فائدة الكتابة قد صارت أمرًا واضحًا منذ القرن الحادي عشر؛ وذلك لمواكبة النشاط التجاري المتزايد والحركة الثقافية المتنامية، إلى جانب نمو المدن الكبيرة والصغيرة. ولقد تضافرت هذه العوامل مجتمعة في ازدياد الطلب على الكتب والوثائق المتصلة بأمور الحياة العملية، ثم إن الكتابة أصبحت تشغل بال المجتمع في تصريف حياته اليومية بداية من القرن الثالث عشر. ومع نهاية القرن الرابع عشر، وبشكل أوضح في القرن الخامس عشر، أخذ هذا التيار -الذي كان قد بدأ في إيطاليا- في التنامي في الأراضي الألمانية، التي كانت تتمتع برخاء عظيم وبتزايد في عدد المدارس والجامعات.

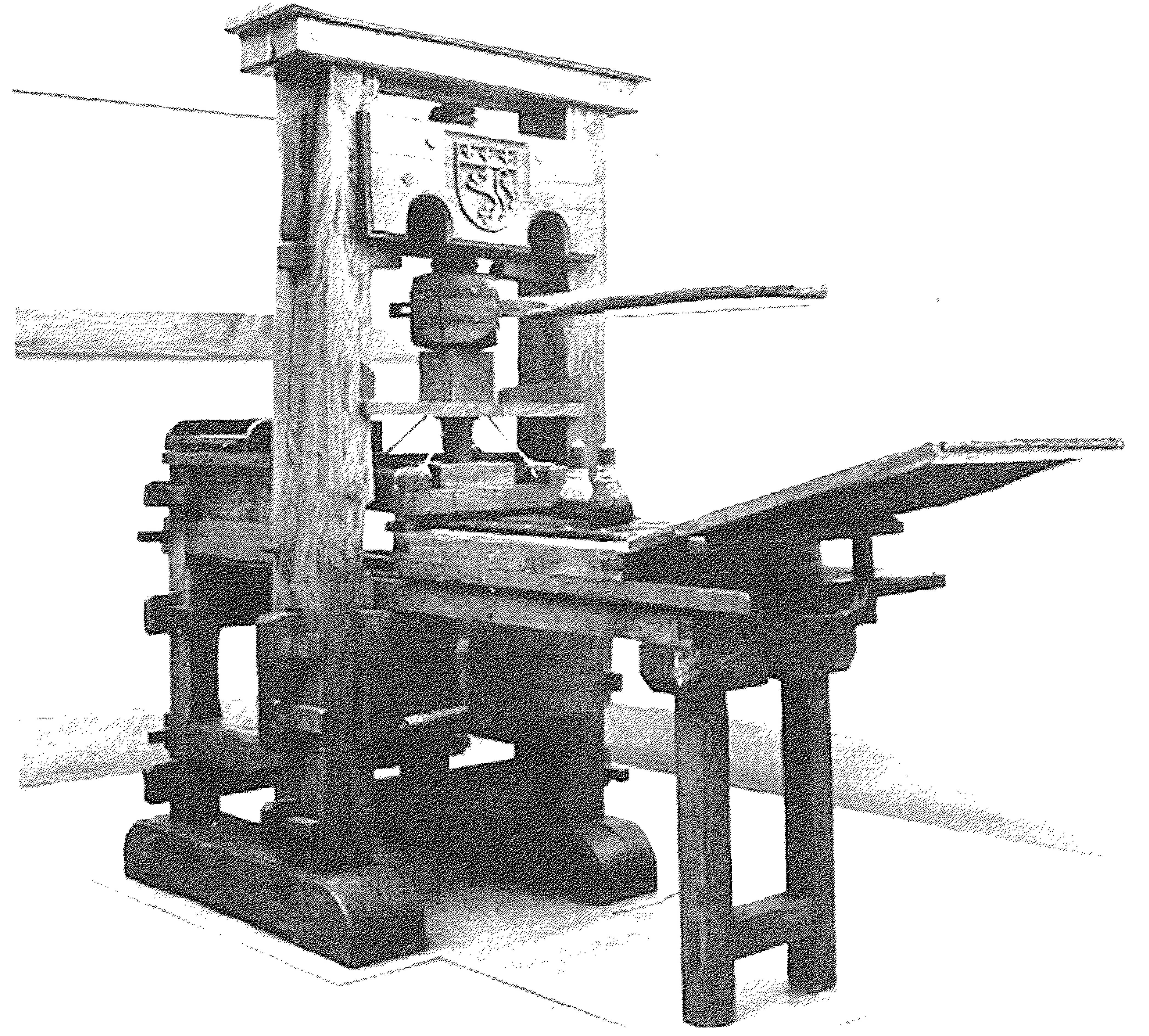
في أثناء ذلك كان التجار الإسبان والإيطاليون قد جلبوا الورق من الشرق إلى أوروبا في القرن الثاني عشر، وسرعان ما انتشرت صناعة الورق في البلدان الأوروبية في القرن الرابع عشر. وقد ظهر أول مصنع للورق في ألمانيا في بلدة نورمبرج سنة 1399 م، وهي نفس السنة التي يعتقد أن جوتنبرج قد ولد فيها في بلدة مينز.

وفي الوقت نفسه كان الناس قد بدأوا يهتدون إلى طريقة لتقطيع الصور بشكل بارز على شرائح خشبية، مصحوبة بنصوص مقتضبة، ثم طبع هذه الشرائح الخشبية على الورق. ومما هو جدير بالملاحظة أن اختراع الطباعة قد جاء نتيجة للتقدم في صناعة المعادن في ألمانيا. فلقد أدت الحاجة إلى الفضة في تلك الأوقات من النهضة الاقتصادية إلى تحفيز المهندسين على تجويد طرق استخراج الفضة من خام الرصاص المحمل بعنصر الفضة. كذلك نشطت حركة استخراج خامات الحديد والنحاس من المناجم لأغراض التعدين، خاصة في مدينة نورمبرج، والتي أسهمت ورش الحدادة المنتشرة في العديد من بلدياتها في التقدم التكنولوجي.

إن قصة حياة يوهانس جنزفلايش المعروف باسم جوتنبرج، التي حظيت باهتمام خاص من قبل العلماء الألمان، قد أصبحت معروفة ببعض التفصيل، وإن كانت بعض جوانبها لا تزال تتسم بشيء من الغموض. لقد كان جوتنبرج من عائلة نبيلة، كان أفرادها قد تعرضوا حينًا للنفي خارج مدينة مينز بعد اندلاع ثورة فيها. وعرف عن جوتنبرج أنه في صدر شبابه كان يقوم بتدريب الحرفيين في العديد من الشركات التجارية على طرق جديدة لتقطيع الأحجار الكريمة، وصناعة المرايا، و"حرفية الكتابة". ولم يكن جوتنبرج الوحيد في هذا المجال، فنحن نعلم عن وجود شخص يدعى بروكوبيوس والدفوجهل من بلدة براغ، كان قد تلقى تدريباته في ورش نورمبرج، وقد ساهم في تطوير تقنيات من النقش الغائر على شرائح النحاس على شواطئ بحيرة كونستانس، وذلك في الوقت الذي كان فيه منشغلاً في دراسة تصنيع الساعات الفلكية. كما نعلم أن والدفوجهل هذا قد قام ببيع تقنية "فن إخراج الكتب" لبعض اليهود في بلدة أفنيون. أغلب الظن بقصد فن تغليف الكتب. كما أن واحدًا من رفاق هذا الشاب نفسه كان يقوم بتدريب رجال دوق برغنديا على فن صناعة المدافع.

ونظرًا لأن هذه الأوقات لم تكن تعرف من المصطلحات الفنية ما يكفي، فإن ما تمدنا به وثائق العصر لا يفي للخروج بحكم قاطع حول اختراع الطباعة، التي كان جوتنبرج قد كرس نفسه لها في بلدة ستراسبورج ما بين سنوات 1444-1438. ويبدو أنه خلال ذلك كان قد نجح في أن يطبع بعض المواد في بلدة مينز ما بين أعوام 1453-1448، وذلك بفضل بعض الأموال التي أقرضها له أحد التجار الأغنياء، ويدعى يوهانس فوست. غير أنه بمجرد اكتمال هذا الاختراع قام فوست بالاستغناء عن خدمات جوتنبرج، بعد أن استعان بواحد

شكل (1) المقدمة التي يطلق عليها "إنجيل 42 سطرًا" المنسوب إلى فوست وجوتنبرج. المكتبة الوطنية. باريس



شكل (2) إعادة هيكلة لشكل ماكينة الطباعة قديمًا، بناء على حفر من القرن الخامس عشر. متحف ليون للطباعة.

من مساعدي جوتنبرج اسمه بيتر شويفر، والذي كان قد تلقى تعليمه في جامعة باريس، ثم تزوج من ابنة التاجر فوست هذا، الذي يرجح أنه كان يتقن عملية صب الحروف في القوالب.

لقد قامت هذه المجموعة بطباعة بعض الإصدارات؛ مثل كتاب الأجرومية (القواعد) بقلم آنليوس دوناتوس، وكتب التقاويم الفلكية، وخطابات الغفران الكنسي، قبل أن تقدم على إنجاز ما اعتبر "تحفة العصر" ألا وهي "كتاب الإنجيل" المؤلف من 42 سطرًا (شكل 1). وقد اكتمل هذا الكتاب الضخم سنة 1455/1454 م على يد جوتنبرج بالتعاون مع فوست وشويفر. بعد هذا قام فوست وشويفر بمفردهما بإنتاج كتاب فخم للمزامير، وذلك في سنة 1457 م. وبذلك تمكنت هذه المجموعة من اكتساح سوق واسعة لمطبوعاتها، الأمر الذي حفز المنافسين والأتباع على حد سواء للدخول في مضمار الحلبة، من أمثال وليم كاكستون، الذي يظن أنه قد تعلم فن الطباعة عندما كان يعمل في بلدة كولون سنة 1478 م.

الطباعة المبكرة في مقابل النماذج المكتوبة بخط اليد

لقد انطوى فن الطباعة عند ظهوره في الغرب الأوروبي على تقنية بسيطة لتنفيذ الحروف، والتي كانت تحتاج إلى توحيد في التقنين أو المعايرة في مستوى الإخراج. والجدير بالملاحظة أن الحروف كانت تصنع من نرد من الصلب، وذلك بعد حفرها وقلبها لكي تبرز حجمها، وبعدها تركب في شريحة من النحاس تعرف باسم المصفوفة، لتترك نقشًا غائرًا عليها. ثم توضع المصفوفة في قالب يستوعب عددًا لا نهائيًا من الحروف من سبيكة من الرصاص والقصدير والانتيمون، تنصهر عند درجة حرارة منخفضة. وبعد استخراج هذه الحروف تجمع في سطور وصفحات (وفي مرحلة لاحقة في مجموعة صفحات) لتتخذ شكلاً ممددًا. وبعد ملء هذه الحروف بالحبر وضغطها بطريقة دقيقة على أفرخ الورق، فإن النص المنفذ يخرج واضحًا على الورق.

وكانت آلة الطباعة المستخدمة في تلك الأوقات بسيطة للغاية في شكل بدائي (شكل 2)، وكان في مقدورها طباعة النص بطريقة سليمة فقط عندما تكون قطع الطباعة من نفس طول وحجم النص المراد طباعته. أما الاختلاف في عرض النص المطلوب طباعته فلم يكن يمثل مشكلة للطباعين. كما أنه كان يلزم على عمال الطباعة المنفذين أن يتدربوا على التقاط الحروف المطلوبة من الأكداس التي أمامهم في سرعة ويسر، الأمر الذي استوجب أيضًا وضع تقنين ومعايرة واحدة لهذه الحروف جميعًا.

ولقد كانت هناك فروق بين المخطوطات التي تمت طباعتها بكميات ضخمة، من حيث طريقة الكتاب المطلوب طباعته. وكانت الكتب الخاصة بالكنائس والأناجيل تكتب بالحروف القوطية الواضحة التي عرفت باسم "الحروف المهيبة"، والتي تتميز بالخطوط العمودية والزوايا الكثيرة الناتجة عن استبعاد للحنيات في الحروف.

أما الأطروحات اللاهوتية فكانت تكتب بحروف أقل هيبة وحجمًا وأكثر استدارة (رغم بعض الأشكال الزاوية)، التي عرفت باسم "حروف المحصلة". وكانت هذه الكتب تستخدم ألفاظًا تقليدية متواترة ومحدودة مع مختصرات متفق عليها. وكانت جميعًا تخضع لمبدأ الصفحة الكاملة، دون فراغات أو إسراف مع الحفاظ على حيز معقول للهوامش. كما أن الإخراج كان يُصعِب من وضع تصور كامل لشكل النص في كليته. ولم يكن هذا الأمر ليشغل بال الناس كثيرًا، لأنهم كانوا في هذا الوقت يهتمون أكثر بالاستدلال التحليلي؛ ومن ثم كان من المستحب أن تكون الحجج المطبوعة مقسمة إلى شرائح تنسجم واحدتها مع الأخرى وفقًا لبنية مسبقة عامة، وذلك بوضع عناوين فرعية على رأس كل باب من أبواب الكتاب.

وبالنسبة للكتب التي كانت تطبع للغات المحلية (*Vulgaire*) وهي كانت قاصرة على جماعات صغيرة من الأهلين، فإنها كانت تصدر في أشكال مختلفة، إذ كان النص يقسم إلى فصول صغيرة يسبقها مختصر للمحتوى للقراءة الشفوية. وأما التعقيبات والشروح فكانت تطبع بحروف قوطية عرفت باسم "الحروف المستديرة" (*bâtarde*)، وكانت الدواوين تستخدمها لإصدار وثائقها المختلفة وكانت مستخدمة أيضًا في النصوص الأدبية. وكانت هذه الحروف تختلف من إقليم لآخر، لأن كل ديوان كانت له طريقة كتابته الخاصة. وأما الترقيم بالنقط والفواصل فكان محدودًا للغاية، وكان القصد من ورائه أن

يرشد القارئ إلى مخارج الصوت والوقفات، وقد بقيت هذه على حالها دون تغيير يذكر.

وقد عمل الطباعون الأوائل على إنتاج هذه الأنماط المتنوعة من الكتابة (شكل 3)، مع طباعة العناوين باللون الأحمر. وكان دور الألوان مهمًا جدًا في هذا الصدد، لأنها كانت تحتاج إلى متخصصين مهرة للتلوين بريشتهم باللون الأحمر لإرشاد القارئ. ومع صدور المجلدات الضخمة في أعداد كبيرة، تم الاستغناء عن هذه الأحبار الحمراء، الأمر الذي جعل مهمة قراءة النصوص اللاهوتية المكدسة أمرًا معقدًا وعسيرًا. وأمام هذه النماذج المتباينة من الكتابة، بذلت محاولات جادة في إيطاليا قبل ظهور الطباعة لتطوير طرق الكتابة. وكان الإيطاليون لا يشعرون بالارتياح نحو الكتابة بالحروف القوطية الزاوية، خاصة وأن جامعة بولونا للقانون أصبحت في حاجة ماسة إلى كتب جامعية مطبوعة في حروف مستديرة كبيرة مختلفة عن الحروف الصغيرة المتبعة في باريس. وسرعان ما انتشر هذا الخط الإيطالي الجديد في الأراضي التي كانت تغلب عليها الحضارة الرومانية في الجنوب الأوروبي، والتي وجدت طريقها إلى آلات الطباعة تدريجيًا.

والحق أن الإصلاح الأكبر في الكتابة كان بالدرجة الأولى من معطيات جماعة "الحركة الإنسانية" الذين ارتقوا بفن الكتابة على منوال الحروف الرومانية الكبيرة التي تزدان بها واجهات المباني القديمة، وأيضًا عن واقع الكتابات "المنمنمة" التي ترجع إلى العصر الكارولنجي. وقد بدأ كبار الطباعين الإيطاليين في القرن الخامس عشر في تقليد هذه النماذج الرائعة من الكتابة. كذلك يذكر "للإنسانيين" أنهم أخرجوا النصوص اللاتينية المهمة في ترقيم واضح من خلال منظومة جديدة. ولقد استغرقت هذه العملية وقتًا طويلاً لتنعكس على تنضيد الحروف في إيطاليا. ومن ناحية أخرى، فإن العلماء الذين سعوا إلى إخراج هذه النصوص نفسها في أنحاء أخرى خارج إيطاليا، كانوا يهتمون في المقام الأول بجعل هذه النصوص ميسرة على القراء كما نلاحظ من محاولات وليم فيشيه وجونان هنلين في باريس، اللذين وضعا نظامًا دقيقًا للتنقيط لتيسير الفهم لكتابات كل من شيشيرون وسالوست. لقد كان الشغل الشاغل للعلماء الفرنسيين أن يجعلوا النصوص اللاتينية القديمة واضحة ومفهومة لدى القارئ، وذلك انطلاقًا من قناعتهم ورؤاهم "المدرسية" *Scholastic* في التفكير العلمي القائم على تقصي القضايا العلمية إلى العناصر المؤلفة لوحداتها في مجموعها الشمولي الكامل.

Dominie deus meus es tu ⁊ exalta-
bo te: cõfitebor nomini tuo· qui
fecisti mirabilia: cogitatõnes ãtiquas
fideles amen. Quia posuisti ciuitatem
in tumultũ· urbem fortem in ruinam:
domũ alienoꝝ ut non sit ciuitas: et i

si v̓o aq̄ nõ ẽ viua· cisterne faciẽde sub tectis· et lacus sub diuo ex alto
loco· ut hoies ex alto et pecus uti possint· dãdã opã ut potissimũ sb
radice mõtis siluestris villã ponat· vbi pastiones sũt laxe· aut vbi
vẽti saluberrimi flabũt· q̃ posita ẽ ad exortos eq̃nochiales aptissima
q̄ estate hẽ vmbrã· hyeme solẽ. Si cogaris ꝓpe flumẽ edificare curã-
dũ ẽ ne aduersus eũ põas· hyeme enĩ fiet vehemẽter frigida et estate
nõ salubris. Aniaduertendũ ẽ si aq̃ erũt loca palustria et ꝓpe easdẽ

Lazarus nouueau resu
scite de mort a vie: lui
estãt chez ledit symon
le lepreux recitoit et disoit aux
assistẽs que lui estãt es parties
infernales il auoit veu en vne

Valee vng fleu
hominable sur l
auoit vne grãd
de glouton ⁊ gl
nõbre q̃ a paine
nõbrer lesqlles

Lyke as the helthe of every man consisteth in the en
de, Euery man thenne moche besily take hede to pour
uey him for to come to a goode ende/ Whilys that
he hath tyme and leyzer ¶ To this myght moche wele ser-
ue a felawe ⁊ trewe frende deuoute and conuenable whi-
che in his laste ende assyste hym truly/ And that he comfor
te and corage hym in stedfastnesse of the fayth wyth goode
pacyence and deuocyon/ wyth good confydence and perseue

Secũdo abscisione: cũ a fine dictionis aliquid abiicim
accentus in eadem syllaba ubi erat ante abscisionem. u
bus propriis secunde declinationis terminatis in. ius. q
.us. in uocatiuo acuitur penultima quanq̃ eadem sit br
mina gentilia. ut arpinas pro quo antiquiores diceban
Tertio trãspositione: cum præpositio postponitur qu
tra naturã suã tunc enim ultima acuitur. ut transtra p
Maria omnia circum.

شكل (3) أمثلة من تنضيد الحروف في القرن الخامس عشر :

1. حروف مهيبة: الكتاب المقدس (جوتنبرج وفوست) منيز.
2. حروف بولونيا
3. حروف فرنسية قوطية "مستديرة" (لي روج) باريس.
4. حروف إنجليزية قوطية "مستديرة" (كالستون). بروج.
5. حروف رومانية (نيكولاس جنسون).

انتصار النمط الروماني الطباعة في الغرب الاوربي

أخذ الطباعون الإيطاليون على عاتقهم منذ البداية مهمة طباعة الكلاسيكيات القديمة إلى جانب كتابات كل من دانتي، وبترارك، وبوكاشيو في تنضيد للحروف وفق ما تمناه أشياع "الحركة الإنسانية" في إيطاليا. ويبرز في هذا المجال اسمان مهمان: الفرنسي نيكولاس جنسون الذي كان يعمل في البندقية والذي توصل حوالي سنة 1469 م إلى تطوير للحروف الرومانية بشكل صادف الكثير من الاستحسان في السنوات التالية: ثم الإيطالي ألدوس مانوتيوس الذي استحدث حروفًا رومانية متساوقة مع تصميمات عدد من الفنانين وعلماء الخطوط؛ الذين استرشدوا في تصميماتهم بالنقوش الرومانية القديمة، وهم الذين ابتدعوا الحروف الطباعية المائلة. وجاءت هذه الحروف المائلة محاكية للحروف الجارية المتصلة، التي كانت تستخدم في الديوان البابوي في الفاتيكان، والتي اعتمد عليها نيكولو نيكولي من جماعة الحركة الإنسانية لتطوير خط أنيق في حروف زاهية. كذلك قام ألدوس مانوتيوس، الذي تخصص في طباعة الكلاسيكيات اليونانية، باستخدام علامات النطق الصحيح لتيسير قراءة النصوص اللاتينية،



Per laquale cosa, principiai poscia ragionevolmente suspicare & credere pervenuto nella vastissima Hercynia silva. Et quivi altro non essere che latibuli de nocente fere, & cavernicole de noxii animali & de feroce belue. Et percio cum maximo terriculo dubitava, di essere senza alcuna defensa, & senza avederme dilaniato da setoso & dentato Apro, Quale Charidemo, overo da furente, & famato Vro, Overo da sibillante serpe & da fremendi lupi incursanti miseramente dismembrabondo lacerare vedesse le carne mie. Dicto dubitando spaguricto, ivi proposi (damnata qualunque pigritudine) piu non dimorare, & de trovare exito & evadere gli occorrenti pericoli, & de solicitare gli gia sospesi & disordinati passi, spesse fiate negli radiconi da terra scoperti cespitando, de qui, & de li peruagabondo errante, hora al lato dextro, & mo al sinistro, tal hora retrogrado, & tal fiata antigrado, inscio & ove non sapendo meare, pervenuto in Salto & dumeto & senticoso loco tutto graffiato dalle fraschæ, & da spinosi prunuli, & da lintractabile fructo la facia offensa. Et per gli mucronati cardeti & altri spini lacerata la toga & ritenuta impediva pigritando la tentata fuga. Oltra questo non videndo delle amaestrevole pedate indicio alcuno, ne tritulo di semita, non mediocremente diffuso & dubioso, piu solicitamente accelerava. Si che per gli celeri passi, si per el meridionale æsto quale per el moto corporale facto calido, tutto de sudore humefacto el

fredo

P.V.M. GEORGICORVM, LIBER QVARTVS.

Protinus aerii mellis, cœlestia dona
Exequar, hanc etiam Mœcenas aspice partem.
Admiranda tibi leuiũ spectacula rerũ,
Magnanimosq; duces, totiusq; ex ordine gentis
Mores, et studia, et populos, et prælia dicam.
In tenui labor, at tenuis non gloria, si quem
Numina læua sinunt, auditq; uocatus Apollo.
Principio, sedes apibus, statioq; petenda,
Quo neq; sit uentis aditus (nam pabula uenti
Ferre domum prohibent) neq; oues, hædiq; petulci
Floribus insultent, aut errans bucula campo
Decutiat rorem, et surgentes atterat herbas.
Absint et picti squalentia terga lacerti
Pinguibus à stabulis, meropesq;, aliæq; uolucres,
Et manibus progne pectus signata cruentis.
Omnia nam late uastant, ipsasq; uolantes,
Ore ferunt, dulcem nidis immitibus escam.
At liquidi fontes, et stagna uirentia musco
Adsint, et tenuis fugiens per gramina riuus,
Palmaq; uestibulum, aut ingens oleaster obumbret,
Vt cum prima noui ducent examina reges
Vere suo, luderq; fauis emissa iuuentus,
Vicina inuitet decedere ripa calori,
Obuiaq; hospitiis teneat frondentibus arbos.
In medium, seu stabit iners, seu profluet humor
Transuersas salices, et grandia conijce saxa

شكل (4) بداية "الرعويات" للشاعر ڤرجيل. قام بنشرها الدوس ما نوتيوس فى البندقية سنة 1501 م. هذا القطع "الثمن" كان أول كتاب يستخدم الحروف المائلة في الطباعة (من تنضيد فرنسيسكو جريفو). المكتبة الوطنية. باريس.

شكل (5) كتاب فرنسيسكو كولونا "حلم بوليفيليو"، الذي نشره الدوس مانوتيوس سنة 1499 م (من تنضيد فرنسيسكو). المكتبة الوطنية. باريس .

وذلك بوضع علامات للتوكيد على بعض المقاطع لنطق الكلمات نطقًا صحيحًا.

وهناك ثلاثة تواريخ مهمة في مسيرة ألدوس مانوتيوس تستحق الوقوف عندها: ففي سنة 1494 م قام بنشر كتاب بيترو بمبو *Bembo* بعنوان *Aetna*، وكان أول كتاب تستخدم فيه الحروف الرومانية التي صاغها فرنسيسكو جريفو فني الحفر. وفي سنة 1499 م، قام مانوتيوس بشراء كتاب لكولونا بعنوان "حلم بوليفيليون" *Hypnerotomachia Poliphili* وهو رواية رمزية كتبت بلغة مستوحاة من اللهجات اللاتينية

والإيطالية مجمعتين. وهذا الكتاب مزخرف بصور لشخصيات قديمة العهد، وقد كتب بأسلوب عذب، مع استبعاد الحروف الصغيرة، كي لا يشعر القارئ بشيء من الرتابة أو الضيق وهو يقلب صفحاته (شكل 5). وأخيرًا في سنة 1501 م، قام مانوتيوس بطباعة أعمال الشاعر ڤرجيل في شكل مصغر "القطع المعروف" "بالثمن" $1/8$ في حروف مائلة، وذلك بتفويض من السيناتو في مدينة البندقية (شكل 4).

وسرعان ما أخذ الطباعون في أماكن أخرى من أوروبا بالنهج الإيطالي و الحروف الرومانية في إخراج النصوص اللاتينية القديمة. أما الطباعون الألمان، الذين كانت لهم الصدارة في القارة الأوروبية، والذين قد اعتادوا الخط القوطي، فإنهم حاولوا الاستفادة من الطراز الجديد في الطباعة ليتساوق مع الخط العمودي لحروفهم وفق تقاليدهم القومية. ولما أعيتهم حيل التطويع واستخدام الحروف الاستهلالية، لجأوا إلى استخدام الحروف البوصية الكبيرة التي اعتادوا عليها. كذلك حافظوا على بعض المظاهر التقليدية الأخرى لحروفهم الصغيرة، تجنبًا لما عرف وقتها باسم "النمط القوطي الإنساني".

ولقد ظل استخدام النمط الروماني لطباعة النصوص اللاتينية لردح طويل من الزمن في أنحاء كثيرة من البلدان الأوروبية، ولكن الدواوين كانت تصدر مواثيقها ونصوصها المكتوبة باللغات المحلية بالخط القوطي. غير أن هذا لا يعني إغفالاً للكلاسيكيات وطريقة كتابة هذا التراث القديم. والدليل على ذلك أن العالم الفرنسي كلود دي سيسل الذي كان يعمل مستشارًا للملك الفرنسي لويس الثاني عشر، قد اقترح على سيده –في مقدمة واحدة من ترجماته الشهيرة عن اليونانية واللاتينية– أن يعمل على تطويع اللسان الفرنسي على منوال اللسان اللاتيني بنفس طرائق الرومان القدامى، الذين كانوا يقتبسون بعض الصيغ المنتظمة في اليونانية ليزينوا بها لسانهم اللاتيني.

وبطبيعة الحال كانت المخطوطات التي قدمها سيسل للملك لويس الثاني عشر منسوخة باليد في ورش القصر التي كانت تتبع الخط القوطي. ولكن المحيطين بولي العهد فرنسوا (الملك فرانسيس الأول فيما بعد) كانوا يميلون إلى إحداث ثورة في طرق الكتابة. ولقد جاءت أول مخطوطة بالفرنسية في خط روماني نتيجة لجهود فرنسوا دميولين *Demoulins* معلم ولي العهد. وهذه المخطوطة كانت أطروحة في مديح الفضائل المسيحية (شكل 6)، وكانت بمثابة الرد على كتاب "حلم بوليفيليو" الذي كان تمجيدًا للوثنية وخصالها. وبعد ذلك بعد أن انتصر الملك فرنسوا الأول في موقعة مارجنانو على خصومه، وضع له دميولين حوارًا تصوريًا يدور بين مليكه الفرنسي هذا وبين يوليوس قيصر نفسه، وذلك في حروف رومانية. كذلك قدم دميولين لولية نعمته وكفيلته لويز دي سافوي وابنتها مارجريت د. انجولين مجموعة من الكتيبات بالخط الذي ابتدعته الإنسانية، تدور مواضيعها حول الدفاع عن شروح الكتاب المقدس التي قال بها صديقه جاك ليفيفر دي إيتابل.

وقد تم إنجاز هذه الكتب في وقت كان فيه الملك فرنسيس الأول يتطلع إلى اليوم الذي يحقق فيه شهرة تضاهي بل تنافس أيضًا

De prudence.

Prudence est droite raison des choses quon peult mettre en operation.

Loffice de prudence comme dit Macrobius Cest diriger toutes noz operacions Et noz pencees selon Raison. Et ne faire riens qui ne soit droit et louable.

Les filles de prudence.



شكل (6) أطروحة عن "الفضيلة" بقلم فرنسوا ديمولين . كتبت بخط اليد بتنضيد روماني مثل التنضيد المستخدم في كتاب "حلم بوليفيليو" (شكل 4). وقد قام بالرسوم وليم لي روى. (مخطوطة 2247 – ورقة 4 ڤ) المكتبة الوطنية الفرنسية، باريس.

الأباطرة الرومان أنفسهم، خاصة وأنه كان مرشحًا للقب " الإمبراطور الروماني المقدس". هذا وقد شهدت سنة 1524 م خطوة إلى الأمام، عندما قام جاك كولن، قارئ الكتب المقدسة على آذان صاحب الجلالة، بنشر ترجمات سيسل مطبوعة بواسطة جوسيه بادي ومعاونيه من

Varii, iidémque noui
literarum, & notarum characteres, quibus nobis ad perfectiorem vocum Gallicarum repræsentationem vtendum fuit. quorũ rationes suis locis redduntur.

i- u-, pro i u consonantibus, vt i-a, u-ât: id est, iam, vado.
é, sonum habens plenum, vt charitas charité, amatus amé.
è, sonum habens exilem, vt gratia grace, bona bone.
ë, sonum habens medium, vt amate aimés.
ũ, u per o pronũtiatum Latinis, ante m & n prope semper: cuius loco Galli o feré supponunt.
ç, c sono s, vt Alençon, id est Alenconium vrbs.
ĉ, c sono duorum ss, vt poiĉer, id est piscare.
ç, c sono ch, vt ceu-al, id est caballus.
ĝ, g sono prope gua, gue, gui, guo, guu. vt ĝallè, id est callus vel galla. Vulĝe, id est vulgus & vulgi fauor. ĝilbert & Gilbert, id est Gilbertus. gorĝe, id est guttur, a gurges.
g-, g sono fere i-a, i-e, i-i, i-o, i-u. vt g-ambe, à g-amba, g-e, id est ego. g-ilbert, a Gilbertus, g-oie, id est gaudium.
ĝ, g sono l, vt liĝons, id est legamus.
î, î sono obscuro, vt maîstre, id est magister.
ś, s truncato sibilo in fine dictionis. sic etiam
ť, t, & cæteræ similiter consonantes, vt les bones bestes.
ai, ei, oi, oy, au, eu, ou, diphthongorũ notæ, vt mai, plein, moi, moy, cause, fleur, pour, id est manus, plenus, mihi, mei, causa, flos, pro.
äi, ëi, öi, öy, äu, ëu, öu, vocalium earundem diuisarũ notæ.
eu, eu sed sono dilutiore & exiliore, vt ceur, meurt, id est cor, moritur.

شكل (7) علامات صوتية لتسهيل النطق بالفرنسية، أعدت خصيصًا لروبرت اتيين لنشر كتاب "ISAGOGE" للطبيب جاك ديبوا. ويرجع التنضيد إلى كلود جاراموند. المكتبة الوطنية الفرنسية. باريس .

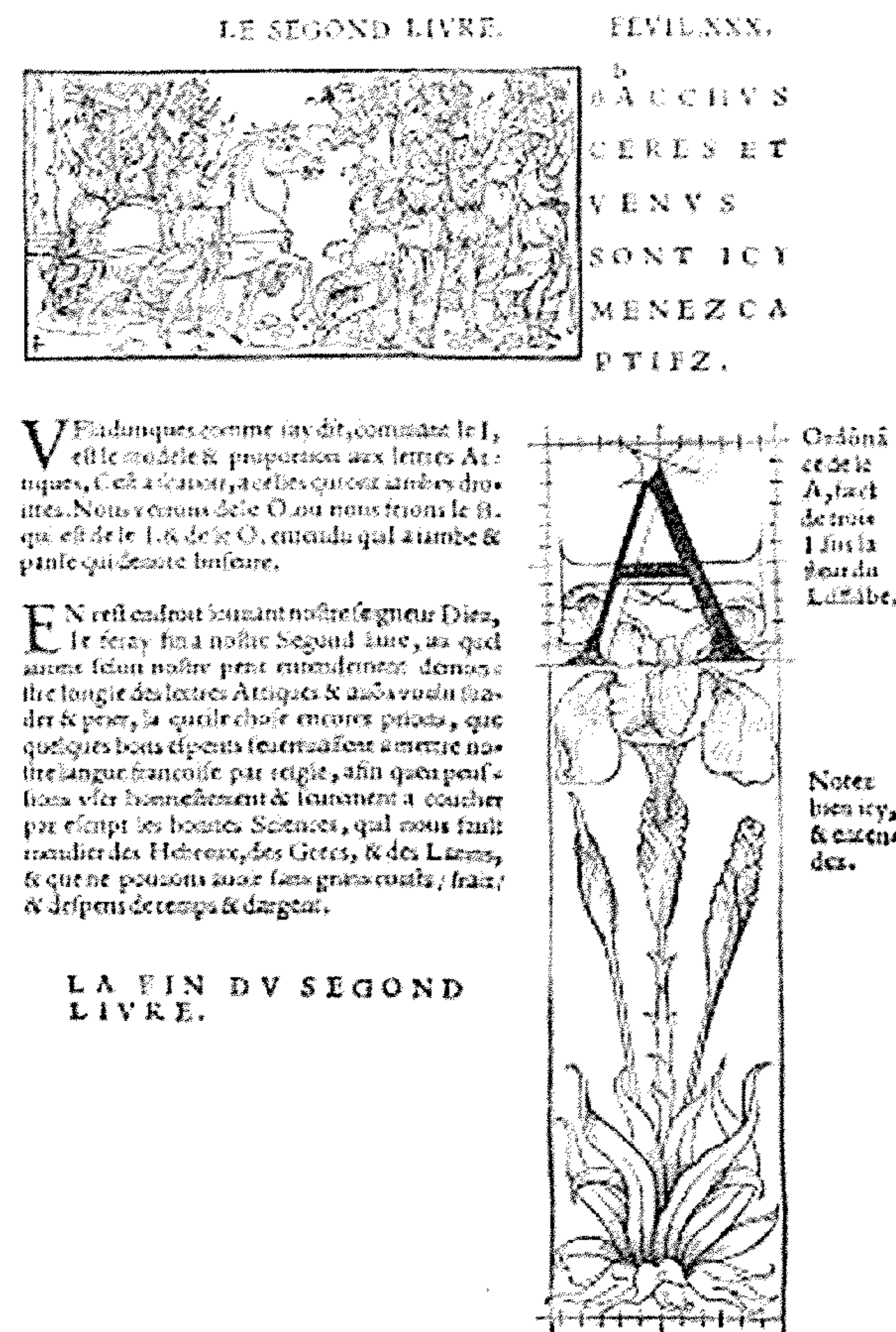
المقربين إلى البلاط الملكي. ولقد ظهرت هذه المطبوعات في حينها، عندما كانت الحكومة الملكية الفرنسية تعمل على إرساء قواعد سلطان ملكي مطلق، يستظل بهالة من الاستنارة الثقافية تحت مظلة لغة فرنسية موحدة رصينة في مفرداتها ونطقها، وفق ما كان متبعًا في البلاط الملكي وبرلمان باريس. وقد سار على هذا النهج روبرت إتيينى الذي قام سنة 1526 بنشر أول كتاب أجرومية فرنسي-لاتيني في فرنسا بعنوان *Isagoge* (شكل 7) من تأليف طبيب مرموق اسمه جاك ديبوا، مذيلاً بقاموس يشرح المعاني ويبين نطق الكلمات أيضًا.

وقد تزامن هذا التطور مع الجهود التي قام بها الطباعون في كل من: كولين وأوجيروه، وجراموند، وجرانجون، والتي تتابعت معظم البلدان الأوروبية في تقليدها. والأهم من ذلك أن ظهرت نظريات جديدة على هذا المساق على يد عدد من المنظرين من أمثال جيوفري توري؛ الذي وضع أطروحة شهيرة يشرح فيها خطته للطباعة من حيث الحروف والعلامات الصوتية فوق الحروف وأسفلها، من قبيل علامة النطق المعقوفة في ذيل الحرف c لكي ينطق "س" بدلاً من "ك".

وبداية من عام 1530 م، تحت تأثير العلماء المقربين للبلاط الملكي من أمثال كليمنت مارو، تم طبع الكتب المدرسية الجديدة بالحروف الرومانية وعلامات النطق، وبخاصة علامات التوكيد والتنقيط. وقد تم إدخال هذه المستحدثات في الأبجدية القديمة لتحسين النطق وطرق الإلقاء وفهم النصوص. وفي نفس الوقت بدأ توحيد معايير هجاء الكلمات، رغم مقاومة منضدي الحروف الذين كانوا يركنون إلى تقاليدهم القديمة. وفي نهاية المطاف وصل نطق الكلمات الفرنسية إلى المستوى الذي نعرفه عنها اليوم. غير أن إخراج الصفحات ظل كما هو، لأن تقسيم الكتاب إلى فصول لم يكن قد تحدد بعد بشكل نهائي، كما أن "كليشيهات" الصفحات بتلاصقها القديم ظل معمولاً به عند تسجيل النصوص النثرية.

وتبقى النقلة الثورية نحو الحروف الرومانية في كل أرجاء فرنسا ظاهرة غريبة، نظرًا لأن الحروف القوطية"المستديرة" *batarde* ظلت هي الطريقة الرسمية للكتابة في الديوان الملكي الفرنسي. على أن تيار التطوير قد لقي تشجيعًا من جانب رجال البلاط الملكي، وأيضًا بواسطة أنصار "الحركة الإنسانية" المرتبطين بالديوان الملكي. ونتيجة لتشجيع الكتاب والطباعين لكي يهجروا الخط القوطي القديم والعلامات الصوتية أعلى وأسفل الحروف، فإنه قد تمت مراجعة كاملة لمختلف طرز الكتابة الفرنسية، مما أدى في نهاية الأمر إلى ظهور لغة فرنسية "منسقة تمامًا"، كما صارت مسألة هجاء الكلمات مهمة تضطلع بتقنينها الحكومة الفرنسية. وهذا التوجه الجديد هو الذي أصبح يميز اللغة الفرنسية الكلاسيكية. وفي الوقت نفسه راح الطباعون الفرنسيون يفرضون طرازهم الجديد على المطابع في كل مكان. وقد كان لهذه الطفرة صداها، إذ إن الإنجليز والأسبان راحوا يتبنون هذا النهج الفرنسي (الذي كان سائدًا أيضًا في إيطاليا).

أما الألمان فقد اتخذوا مساقًا مختلفًا ومعاكسًا: ففي حين أن البلاط الفرنسي تبنى الحروف الرومانية لأهداف سياسية، فعل الإمبراطور ماكسيميليان العكس تمامًا لأسباب سياسية أيضًا. فلكي يشعل الحماس القومي وشعور العداء ضد كل ما يفد من مدينة روما، وأيضًا تحت تأثير الذوق الجمالي للفنانين الألمان المتحلقين حول الإمبراطور، أخذ ماكسيميليان يشرف على وحدة طباعية سرية في مدينة أوجزبرج لإنتاج حروف من النمط القوطي في شكل منمق على منوال الخط المعمول به في الديوان الإمبراطوري. وقد استخدم هذا النمط في إصدار بعض الكتب الخاصة لعل أشهرها كتاب الكاتب بفنزنج *Pfinzing* بعنوان *Teuerdank* (شكل 9). وعندما هبت حركة مارتن لوثر الإصلاحية الدينية في ألمانيا، راح أنصارها يتبعون هذا النهج القوطي في الكتابة، مع الإبقاء على الحروف الرومانية فقط لنشر النصوص اللاتينية. كذلك نزع الألمان نحو التمسك بالتقاليد الجرمانية القديمة في إخراج كتبهم وشروحهم ونظام ترقيمها. ثم جاءت حرب



شكل (8) كتاب "CHAMPFLEURY" لجيوفري توري قام بنشره جورمونت في باريس سنة 1529، المكتبة الوطنية الفرنسية.



شكل (9) الصفحة رقم (15) من كتاب المشوار "بفنزنج" بعنوان TEUERDANK .(اوجزبرج 1517 م). التصوير يعزى إلى بك(BECK). المكتبة الوطنية، باريس.

الثلاثين عامًا لتضاعف من هذا التعثر عن الركب الأوروبي، الذي لم يتم تجاوزه إلا مع نهايات القرن الثامن عشر.

النص والصورة

أدى ظهور الطباعة إلى حدوث شيء من الفوضى في العلاقة بين النص والصورة. فلقد انعكست تقنيات الطباعة على الشرائح الخشبية التي سبقت مرحلة تنضيد الحروف على طريقة نشر الكتيبات التي يكون النص فيها ملازمًا للصورة. وكان التركيز في تلك المرحلة منصبًا على الصور، أما الكلمات القليلة التي تتحلق حول الصورة (أو داخل إطارها) فكانت مجرد شرح معالم هذه الصورة أو تلك، كما نشاهد -على سبيل المثال- في الأناجيل المصورة مثل "أناجيل الفقراء *Les Bibles des pauvres*" وكذا في أسفار "الرؤية"، *Apocalypse*، التي كانت تلقي رواجًا هائلاً بين أبناء المجتمع (شكل 10). ومن المؤسف أن هذه الأعمال التي أنجزت على شرائح خشبية، وكانت واضحة المعالم وزهيدة السعر وميسرة للقراءة والفهم، قد اختفت بمجرد اكتشاف تنضيد الحروف. وفي البداية كان الطباعون يتركون مساحات مخصصة للصور ولإدخال اللون الأحمر على بعض العناوين. وفيما بعد، تم دمج الصور المحفورة ضمن أدوات الطباعة لتخرج الصورة و الكلمة في إطار واحد. على أن الاستعانة بالرسامين ظلت موجودة لبعض الوقت، ليقوموا بزخرفة كتب المقتنيات الخاصة لعلية القوم، وكانت هذه الكتب غالبًا من مادة الرق (جلد الحيوان)، في حين إن بعض النسخ الأخرى كانت تلون جملة بطريقة الطبع بالقوالب المجهزة للرسم *pochoir*. ومع مرور الوقت أصبح الحفارون مستقلين تمامًا في تخصصهم، فراحوا يعملون ألوانهم من الأسود والأبيض



شكل (10) أحد مناظر سفر الرؤيا في الإنجيل مطبوع عن قطع خشبية في هولندا حوالي 1450 م. المكتبة الوطنية. باريس

في تقنيات متقدمة رائعة، ثم بدأوا في استخدام الخشب الصلب لكي يحفروا صورًا قلمية موجزة غاية في الإتقان والجمال.

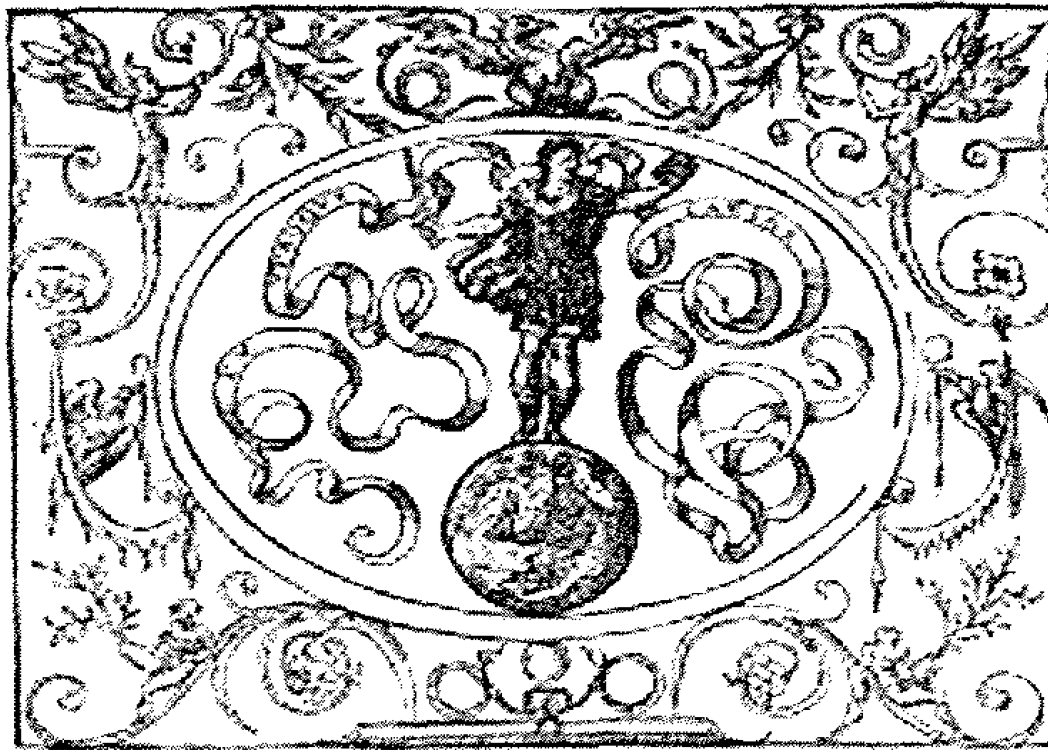
وهكذا صار في الإمكان مرة أخرى وضع صورة بعينها في وسط الصفحة، بحيث يصبح النص ضربًا من الشروح لهذه الصورة أو تلك. ولقد تلقى المجتمع العلماني هذا التطور بلهف زائد، مما أدى إلى إصدار كم هائل من كتب الرموز والمقتطفات الأدبية والأقوال المأثورة (شكل 11)، إلى جانب صور إنجيلية، وهي جميعًا تعتمد في إخراجها على استغلال ملكة رؤية العين للصورة لينفعل الرائي في تفسير المعاني الرمزية الواردة في الإنجيل. وهذا الطراز الذي ظهر ما بين عامي 1530،1520 م ظل سائدًا لمدة تزيد على القرن من الزمان. كذلك لقيت ألواح النحاس المزدانة بالحفر حماسًا شديدًا لدى الجمهور، لأنها كانت أحسن حالاً من الصور المحفورة على شرائح الخشب، وإن كانت قد استلزمت الطباعة على اسطوانات ضاغطة بخلاف الحال مع الحروف، الأمر الذي تفتق عند التقنيين عن إخراج الصورة مواجهة للنص، كي ينتقل المضمون إلى القارئ بصورة مجازية (شكل 12).

ولقد سهلت عمليات الحفر على تمثيل فصائل من الحيوان والنبات، إلى جانب عناصر من البشر على أسس تشريحية في دقة متناهية، مما أعطى دفعة كبرى للعلوم الطبيعية وبالتالي معرفة العالم (شكل 13). كذلك ساعد هذا التقدم على تطور عمليات رسم الخرائط، وبوجه خاص في النصف الثاني من القرن السادس عشر والنصف الأول من القرن السابع عشر. وبذلك أصبح في مقدور القراء أن يفكوا طلاسم الصور، وقراءة الخرائط، بحيث أصبحت الصفحة في جماعها تركيبية واحدة متكاملة، تمكن المتلقي من تحليل محتواها بمختلف عناصره، مع الإيحاء بحوار مع النفس لما يبدو للعيان، بدلاً من الجهد القديم في محاولة فك الألغاز واللجوء إلى حاسة "السمع" والاستبطان لمحاولة سبر غور الطلاسم القديمة.

ظهور النصوص في ثوب جديد

إن إطلالة عابرة على صفحات الكتب التي ترجع إلى القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر تكشف لنا عن مدى التقدم الذي حققته صناعة الكتب.

ولكن الصعوبة في هذا السياق تكمن في تتبع تاريخ ظهور العناوين على صفحات هذه الكتب: ففي السنوات الأولى من القرن السادس



16 DEVISES HEROIQVES

SEQVITVR QVODCVNQVE PETIT. *Signifiant que toute ſa vie elle ha eſté ſi heureuſe, que l'on ne luy refuſa onques choſe, de quoy elle euſt enuie.*

POVR VN GRAND SEIGNEVR.

Vn grand Seigneur me demanda vn iour, quelle Deuiſe il pourroit porter pour donner à entendre au monde qu'il auoit grande enuie, & cherchoit tous les moyens d'eſtre encore plus grãd & puiſſant que les autres. Parquoy ie luy en baillay vne d'vn Empereur armé auec ſa couronne de laurier en la teſte, tenant

شكل (11) شعار من أجل سيد جليل، وجد ضمن كتاب "سيمينول" (SIMENOL) بعنوان "خطط بطولية" مجلد من قطع الربع (كوارتو) نشر: ب روييه (ROUILLE) ليون 1550 م



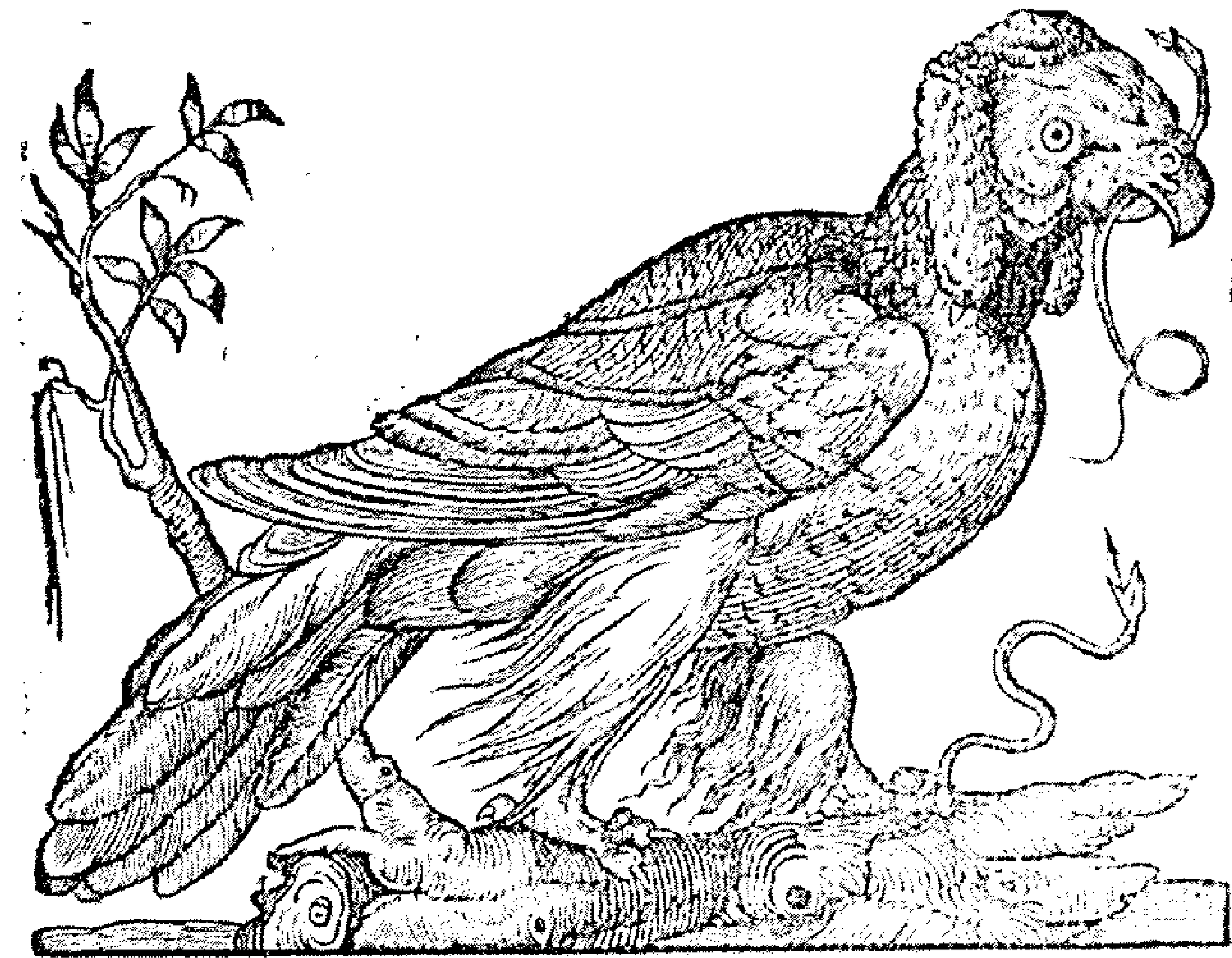
شكل (12) نحت نحاس عن قانونية المبارزة ومشروعيتها استخدمت صورة مقابلة للنص في المجلد الثاني من كتاب: ذكريات تاريخية عن النبالة، للكاتب: فيلزون دى لاكولو مبيير. نشر في شكل أوراق، بواسطة أكوربية (CORBE) في باريس 1648م، المكتبة الوطنية، باريس.

عشر، كانت عناوين الصفحات قد احتلت موقعها كقاعدة عامة. غير أن العنوان كان يقع فريسة لعبارات المديح الرنانة المعلقة في أطر مزخرفة بقصد ملء الصفحة لا غير. ولقد لجأ أنصار "الحركة الإنسانية" إلى استخدام العناوين المبسطة وتوزيع اللونين الأبيض والأسود للتخفيف من حدة تراكم العناوين. ولكن حتى أشد الفنانين شهرة من بين هؤلاء كانوا مدفوعين، في المقام الأول، باهتمامات جمالية، ولم يدر بخلدهم إعطاء موقع الصدارة في العنوان للكلمات الدليلية، اللهم إلا عند ورود كلمة "الكتاب المقدس" الذي يضعونه منفردًا في وسط الصفحة (شكل 14).

في أثناء ذلك ظلت كتب كثيرة طوال القرن السادس عشر تخرج مكتظة بالصفحات المزدحمة الخالية من المساحات الفارغة، وهذا ما نجده –على سبيل المثال– في مقالات "مونتاني"، *montaigne* إذ لم يكن في النص أي مساحة فراغ، على مدار عشر صفحات متتابعة، اللهم إلا عند سياق اقتباس ما. ومن جانب آخر، كان الطباعون والكتاب يدخلون ملاحظات هامشية تشير إلى التواريخ والمواضيع التي تدور حولها

DE LA FRANCE ANTARCTIQVE. 45

les autheurs. Quant aux animaux, comme beſtes ſauuages, poiſſons, & oyſeaux, noſtre iſle en nourrit des meilleurs, & en autant bonne quãtité qu'il eſt poſsible. D'oyſeaux en premier lieu en repreſenterons vn par figure, fort eſtrange, fait cõme vn oyſeau de proye, le bec aquilin, les aureilles enormes, pendantes ſur la gorge, le ſommet de la teſte eleué en pointe de diamant, les pieds & iambes comme le reſte du corps, fort velu, le tout de plumage tirant ſus couleur argentine, hors-mis la teſte & aureilles tirans ſus le noir. C'eſt oyſeau eſt nom- *Pa, oyſeau eſtrange.*



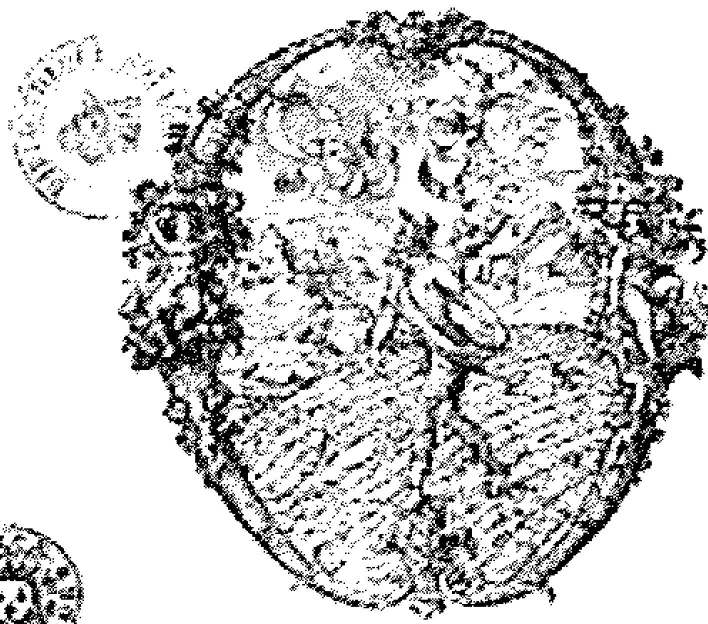
mé en la langue du païs, Pa, en Perſien, pié ou iambe: & ſe nourrit de ſerpens, dont il y a grande abondance, & de pluſieurs eſpeces, & d'oyſeaux ſemblablement, autres que les noſtres de deça. De beſtes,

m.

شكل (13) صورة ببغاء في كتاب تيفية (Thevet) بعنوان "تفرد" فرنسا في قارة انتاركتكا Singularite De La France Dela Forme Antarctique نشر من قطع "الربع" بواسطة جماعة عرفت باسم ورثة الباب العالي (Heritiers De La Porte) باريس 1556 م

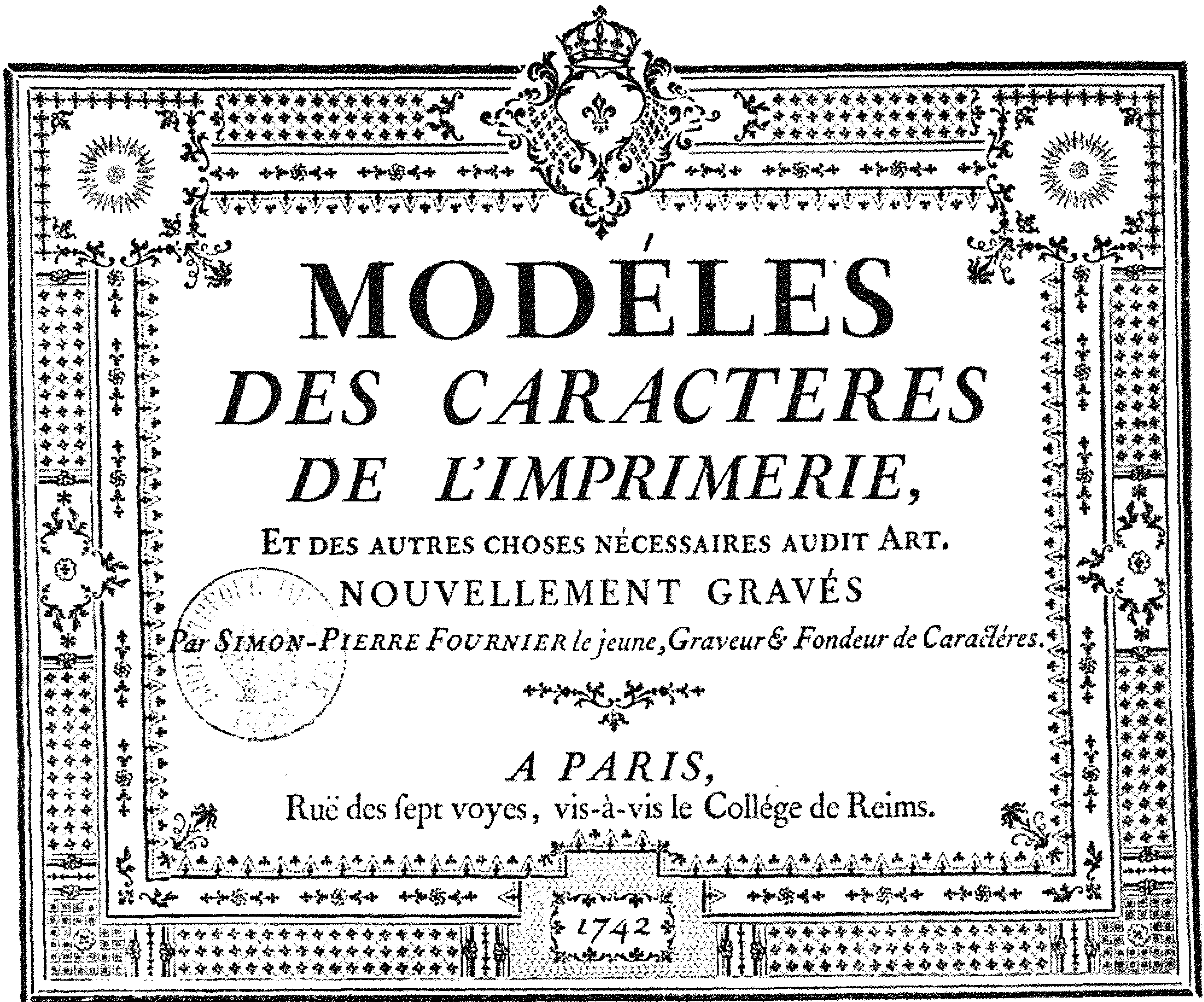
La Sainte Bible.





A LYON
PAR IAN DE TOVRNES
M. D. LVII.

شكل (14) صفحة العنوان من الكتاب المقدس نشره في ليون الفرنسية جون دي تورن عام 1557، (في شكل أوزان)، المكتبة الوطنية، بباريس



شكل (15) مثال من طباعة عصر الباروك من عمل سيمون أسير فورنييه 1742 م، المكتبة الوطنية، باريس.

فقرات من النص المقابل. وفي بعض الأحيان كانت الصور بقصد إعطاء فسحة من التقاط الأنفاس للقارئ وللتخفيف عليه من تراكم النص.

ويرجع إخراج الصفحات على هذه الشاكلة إلى أن الكثير من النصوص كانت مقسمة إلى عناوين ثانوية عرفت باسم "الكتب"؛ وذلك على طريقة القدامى الذين كانوا يستخدمون لفظة "كتاب" للدلالة على لفافة البردي. وفي بعض الأحيان كان بعض الناشرين يدخلون فصولاً معينة ضمن العمل الكلاسيكي، الذي قد يكون نصًا مطولاً، وقد لا يتعدى بضع سطور قلائل. على أنه مهما بلغت الفصول من طول، إلا أنها لم تكن تقسم إلى فقرات، وهذا ما نلاحظه حتى في إصدارات منتصف القرن السابع عشر. ونحن نعلم أن الأديبة مادلين دي سكيدري *scudery* ومجموعة الأدباء الذين تحلقوا حولها في صالونها الأدبي في باريس كانوا لا يزالون يكتبون رواياتهم بطريقة تستغرق قراءتها الساعات الطوال دون توقف، في صوت خافت يغرق صاحبه في النص، لئلا يفقد خط التواصل سيل الأفكار المتلاحقة!!

على إن هذا الوضع أخذ يتبدل في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، تحت ضغوط محرري الكتب والجيل الأخير من رسامي "الحركة الإنسانية": فلقد بدأ المحررون في الأخذ بترقيم أبيات قصائد الشعر وفي تقسيم النصوص النثرية إلى رؤوس أرقام capituli تضم كل واحدة منها قرابة 12 سطرًا؛ وذلك بقصد تمكين القراء من التواصل مع عيون التراث الكلاسيكي، والأهم من ذلك بهدف تقديم مراجع وإحالات تصلح لمختلف الطبعات من إصداراتهم. وهكذا ظهرت على الساحة نوعية جديدة من الطباعات التي لا نزال نشاهدها

PUBLII
VIRGILII MARONIS
AENEIDOS
LIBER PRIMUS.

ARMA, virumque cano, Trojæ qui primus ab oris
Italiam, fato profugus, lavinaque venit
Littora. Multum ille et terris jactatus et alto,
Vi superum, sævæ memorem Junonis ob iram.
Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,
Inferretque Deos Latio: genus unde latinum,
Albanique patres, atque altæ mœnia Romæ.
Musa, mihi causas memora, quo numine læso,
Quidve dolens regina Deum, tot volvere casus
Insignem pietate virum, tot adire labores,
Impulerit. Tantæne animis cœlestibus iræ?
Urbs antiqua fuit, tyrii tenuere coloni,
Carthago, Italiam contra, tiberinaque longe
Ostia, dives opum, studiisque asperrima belli;
Quam Juno fertur terris magis omnibus unam
Posthabita coluisse Samo: hic illius arma,

شكل (16) أسلوب ديدو كما نشاهده على الصفحة الأولى لملحمة الشاعر فرجيل "إينياد" نشر في أوراق بواسطة ديدو سنة 1791 م المكتبة الوطنية. باريس.

في مختلف جوانب المعرفة. ولقد سار على هذا النهج كبار كتاب النثر في كل من إنجلترا وفرنسا، كما هو واضح من كتاب "سير فيليب سيدني" بعنوان "أركاديا"، ومن كتاب "جي دي بلزاك" بعنوان الأمير. وقد عمد بلزاك في كل فصل من فصول كتابه إلى وضع مقدمة مختصرة تمهدًا للقارئ قبل تناوله للنص. كما أنه عندما قام بإعادة طبع كتابه "الأمير"، أسقط الترقيم الروماني الذي كان يحدد الفصول، حتى يصبح شبيهًا بما نألفه اليوم عن الفقرات. كذلك تبنى الفيلسوف رينيه ديكارت نفس الخط في كتابه "خطاب حول المنهج" الذي تمت طباعته في هولندة والذي يعد -وفق معلوماتنا- أول نص فرنسي للفلسفة يطبع في إخراج عصري.

وسرعان ما أقبل الطباعون الفرنسيون على هذا التحول الجديد في إخراج الكتب، الذي يسمح للقراء بالتوقف من حين لآخر للتمعن في معنى كل وحدة ينتهون من قراءتها قبل الانتقال إلى الفقرة التالية. هذا وقد عمد كتاب القضايا الجدلية من أصحاب مذهب الينسيين *jansenists* (أصحاب المذهب الأخلاقي السلبي الصارم) إلى الاقتضاب في فقرات كتاباتهم لتفصيل أفكارهم لدى المتلقي.

ولم ينتج القرن السابع عشر فنانين بارزين في مجال الحفر، وبقيت الكلاسيكية الفرنسية مخلصة لتقاليد الطباعة التي واكبت عصر النهضة في أوروبا. على أنه مع نهاية القرن السابع عشر أنتجت مجموعة أعمال الحفر في معامل الطباعة الملكية في فرنسا "تنضيدًا ملكيًا" للحروف المشدودة (أو المخصَّرة) بخطوط أفقية واضحة. وفي عهد الوصاية على العرش والسنوات الأولى لحكم الملك لويس الخامس عشر، استعان الفنانون المهرة بأساليب الزخرفة المبالغ فيها، وهي من نتاج الموجة المعروفة باسم "الروكوكو"، وهي الزخرفة الزائدة عن المألوف لتزيين صفحاتهم بزخارف بارزة بمفردات من العناصر المصورة (شكل 15). وقد أعقب هذه الحقبة في كل أرجاء أوروبا نهج من التبسيط الذي يرتبط بأسماء: باسكرفيل في إنجلترا، وديرو في فرنسا، ثم بودوني في إيطاليا. وقد أخذت عائلة ديرو على عاتقها هذا المساق من التبسيط، بإدخال تنضيد هندسي صارم للحروف (شكل 16)، يلاحظ فيه التقابل بين الخطوط الزاهية والباهتة، بحيث تبدو الصفحة مؤهلة لاحتواء ما يشبه الحماسة العسكرية، وقد أدخل عليها كل من جاك لويس دافيد ورفاقه صورًا فخمة وزخرفات كلاسيكية أخرى، وذلك خلال الفترة الباكرة من عصر نابليون بونابرت.

وجدير بالملاحظة أن حالة الرخاء التي شهدها القرن السابق قد مكنت رسامي عصر التنوير من إصدار سلاسل طويلة من الكتب الوثائقية الطابع من قبيل "دوائر المعارف" و"التاريخ الطبيعي" لبوفون، والتي زينت بلوحات الرسم البارز ولقيت انتشارًا واسعًا. وفي نفس الوقت ظهرت كتب حول قصص الغرام والمحبين، إلى جانب مجلدات صغيرة أخرى تحوي صورًا صغيرة بريشة ثلة من كبار الفنانين المتخصصين. وأكثر الأمثلة ذيوعًا لهذه الشريحة من الكتب في فرنسا كان كتاب "دورا" *Dorat* بعنوان "القبل" Les Baisers (شكل 17)، وكذلك "حكايات لافونتين" (Les Contes de la fontaine).

وفي نفس الوقت عمل الطباعون على تجويد إخراجهم للكتب في صورة تليق بتطور الأوقات. وقد ساعد وجود شبكات من الاتصال الثقافي والتجاري عبر البلدان الأوروبية على إرساء أسلوب متماثل تلتزم به جميع دور الطباعة، خاصة في إخراج كتب الفلسفة. كما اتخذت عناوين الكتب صيغًا عصرية، وكان لبيوت الطباعة الإنجليزية فضل السبق في هذا المضمار. وأخيرًا فإن "هوس" القراءة الذي تملك عقول الألمان بوجه خاص قد تواكب مع أخذ دور الطباعة الألمانية بأساليب الطباعة بالحروف الرومانية، وإن كان هذا التيار قد تعثر حينًا بسبب المشاعر الألمانية القومية المتأججة وقت اكتساح نابليون بونابرت للقارة الأوروبية.

60 LES BAISERS.

Puisse à ce prix, trompant sa mere,
La jeune fille de quinze ans,
Dans son alcove solitaire
Méditer ton art dans mes chants,
Interroger son ame oisive,
Dévorer l'image expressive
De l'amoureuse volupté,
Ne voit que baiser dans ses songes,
Et soupçonner dans ces mensonges
Les douceurs de la vérité!





I. BAISER.

LES ROSES,

OU

LA MOISSON DE VÉNUS.

Un jour la belle Dionée,
Dans un de ces bosquets qui couronnent Paphos,
Fit enlever le fils d'Enée,
Tandis que le sommeil lui versoit des pavots:

شكل (17) الكتاب شئ ثمين : صفحات 61-60، مع لوحات من الحفر النحاسي، من عمل ايسن (Eisen)، من مجلد من قطع "المثمن لكتاب "القبلات" للكاتب دورا. نشر ديلان (Delain) لاهيج ، باريس 1770 م. المكتبة الوطنية. باريس.

على أن هذا التقدم لا ينبغي أن يتستر على حقيقة أن كتبًا كثيرة من الطباعات الرديئة ظلت تخرج من المطابع في كل أرجاء أوروبا. وكانت الحال كذلك بشكل خاص بالنسبة لكتب القصص الشعبي، التي بلغت حدًا من السوء في بعض الأحيان مما جعل البسطاء غير قادرين على فك طلاسمها، الأمر الذي كان يستلزم وجود شخص ملم بالحكاية والنص سلفًا لكي يتولى مهمة القراءة على جمهور ساذج من المستمعين (شكل 18).

الطباعة والمجتمع

إن مجرد النظرة العابرة إلى الكتب التي تم إصدارها في الحقب الزمنية المتلاحقة من التاريخ ليست كافية بأية حال لكي نتفهم فضل الطباعة على عالمنا الذي نعيش فيه؛ ولذا فإننا لابد وأن نحتكم إلى الأرقام.وإذا رجعنا إلى البدايات الباكرة، فرغم صعوبة الاعتماد على الإحصائيات (آخذين في الاعتبار الطبعات الكثيرة التي فقدت)، فإننا نكتشف أن مئات الآلاف من الكتب القديمة لا تزال باقية بين ظهرانينا، بما يقدر بحوالي 27.000 إلى 30.000 من الطبعات المعروفة، مما يعني أن محصلة ما بين 15 مليون إلى 20 مليون كتابًا قد عرضت في الأسواق على مدى الأربعين عامًا أو يزيد ما بين سنوات 1460 – 1500 م. وقد تضاعف عدد الكتب بشكل متزايد في القرن السادس عشر، فهنالك ما بين 200 ألف و300 ألف طبعة تم تسجيلها عن تلك الفترة الزمنية. واستمرت الإصدارات في الاطراد في معظم بلدان أوروبا في الثلث الأول من القرن السابع عشر، رغم الخراب الذي جلبته حرب الثلاثين



Le conseillier qui ne concerne
Son estat a improbite
Et des maulx des aultres discerne
Par merueilleuse grauite:
Est vng grand fol en verite:
Et beche dung pourceau la fosse/
Et par apres dedans le pousse.

شكل (18) كتاب صغير من القصص الشعبي الأخلاقي. أربع صفحات في قطع "الربع" نشر في فرنسا من أواخر القرن الثامن عشر، بعنوان: "حيوان جيڤادان" (La Bete De Genvadan) المكتبة الوطنية. باريس.

عامًا. كما أنه في أعقاب انكماش المطبوعات اللاتينية، حدث انهيار آخر في تجارة الكتب العالمية، كما لجأ باعة الكتب إلى عرض مطبوعات رديئة الإخراج. على أنه في السنوات المعروفة باسم "الأعوام الطيبة" من القرن السابع عشر في فرنسا (1640-1645 م، 1660-1670 م) انتعشت من جديد صناعة الكتب، ووصل المنتج بما يقارب ألفي طبعة. وهكذا بعد أن انقشعت أوقات الغمة، أخذت الطباعة تنشط من جديد، أولاً في ألمانيا في القرن الثامن عشر، ثم في فرنسا بدءًا بسنة 1720 م. ووصل الناتج ذروته في السنوات ما بين 1770-1820 عندما لحقت كل من ألمانيا وبريطانيا بفرنسا ثم تفوقتا عليها.

وعند محاولة قياس أثر الطباعة على المجتمع الأوروبي، فإنه ينبغي علينا أن نأخذ في الاعتبار، إلى جانب الكتب التي لا تزال باقية– تلك الأعداد التي لا تحصى من النشرات الإعلانية والدعاية التجارية التي كانت تمثل قرابة 50% من نتاج مطابع القرن الثامن عشر في فرنسا. وقد تجاوزت بريطانيا هذه النسبة مع ظهور حمأة الإعلانات فيها.

ويقابل هذه الزيادات في الإصدارات زيادة مماثلة في عدد القراء، وبوجه خاص في كم الكتب الدينية، والكتب التي كان يطوف بها الباعة المتجولون على نبلاء الأرياف والحرفيين من أصحاب الدخول المتواضعة. وأخذت عادة القراءة في تلك الحقبة تتملك نفوس القوم، ومن المعروف أنه مع نهاية القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، حدثت نقلة بين جمهور القراء من عادة القراءة المكثفة التي تعتمد على عدد محدود من الكتب إلى القراءات المتوسعة بهدف الإطلاع على كل ما هو جديد.

كذلك أخذت مهنة الكتابة في التغير، ذلك أنه لمدة طويلة من الزمن ظلت الكتابة وقفًا على رجالات الكنيسة وفقهاء القانون أو الكتاب الذين كان يدعمهم كبار القوم، وهذا بدوره قد أثر على نوعية الأدبيات وتوجهات النصوص المنشورة. على أنه في القرنين السابع عشر والثامن عشر، راحت مبيعات الكتب تدر على الكتاب دخولاً هائلة، وبخاصة في عصر حركة التنوير، الأمر الذي وفر للكتاب شيئًا من الاستقلالية وحافزًا على الكتابة والمزيد من العطاء. وفي نفس الوقت لم تعد الرقابة سوطًا مسلطًا على رقاب الكتاب، بعد أن أثبتت هذه الرقابة أنها أداة عاجزة عن قمع النصوص التي تدعو إلى التمرد بل والتخريب أحيانًا، مع ملاحظة أن هذه النصوص قد لعبت دورًا هامًا في تغيير الاتجاهات والمواقف. وهذه الأخيرة إشكالية تبقى موضع جدل ومطارحة.

ولكن رغم هذا الكم الهائل من المطبوعات والتقدم التكنولوجي، إلا أن جمهور القراء ظل محدودًا، فلقد كانت القراءة في بداية الأمر وقفًا على الصفوة من الأرستقراطية وموظفي البلاط والكهنة. على أنه مع مرور الوقت اتسعت الدائرة لتشمل جميع الناس الذين حصلوا على قدر كاف من التعليم، إلى جانب زوجات وبنات الأسر الميسورة الحال. وفي القرن الثامن عشر، عندما انتشر التعليم وأخذ البعض في تعليم أنفسهم بأنفسهم، ازداد عدد القراء بشكل ملحوظ. ومع ذلك لسنا ببينة كافية بما كانت تلك الشريحة من المجتمع تقرأ أو أي أنوا ع الكتب كانت تقتني من تلك الإصدارات المتلاحقة.



شكل (19) آله طباعة ميكانيكية من مطابع القرن التاسع عشر. تخطيط بول بودوان عن رسم جصي في المكتبة البلدية في مدينة رون Roune، فرنسا (الرسم بالزيت على الخشب). متحف الفنون الجميلة. رون .

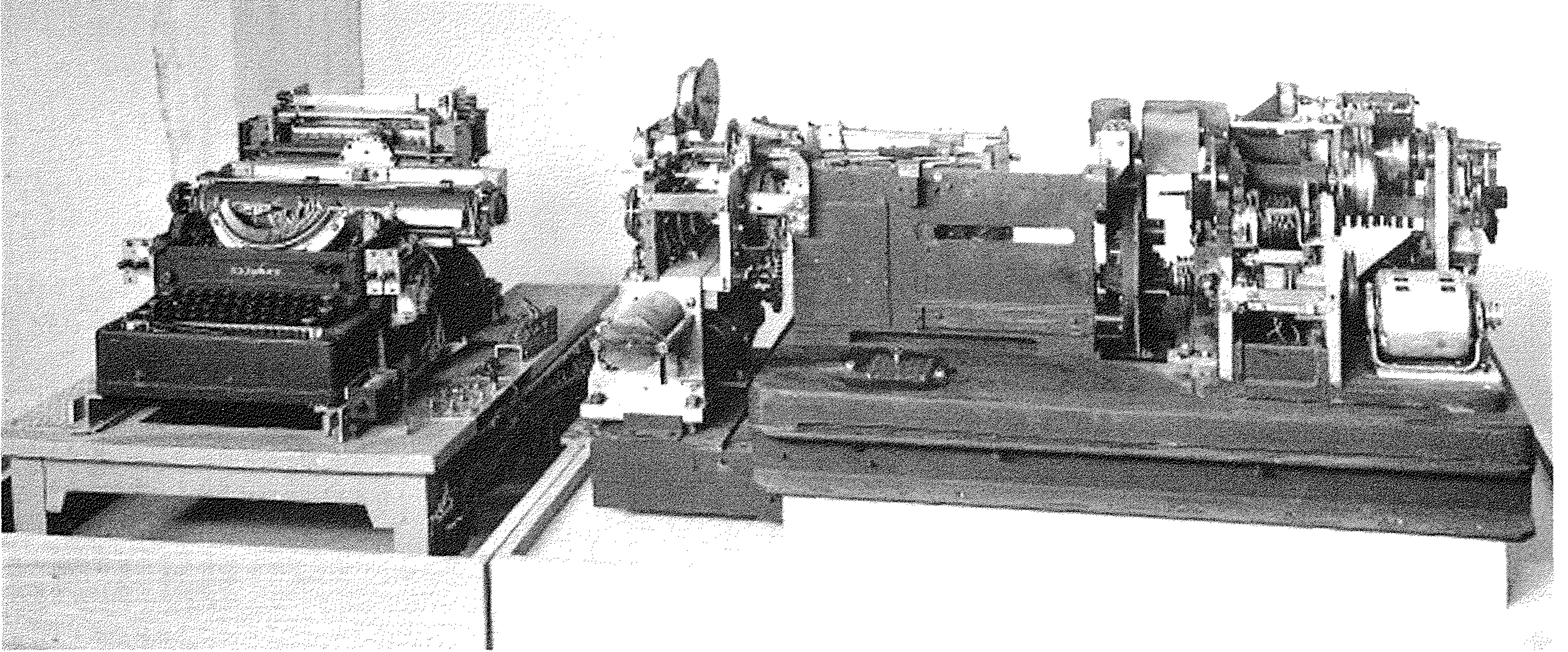
الثورة الصناعية وطفرة الطباعة

لا مجال في هذا الطرح لتغطية التاريخ الكامل للثورة الثانية لاختراع يوهانس جوتنبرج، والتي كان من مردودها أن حفزت ثورة الاتصالات في القرن التاسع عشر.

ولكن هذا لا يحول دون التعريج على بعض المعالم الرئيسية على الطريق منذ البداية: لقد بدأت القفزة الأولى برمتها مع ثورة صناعة الورق، فالورق هو الأداة الجوهرية لأي مجتمع درج على الكتابة في تزايد مستمر مع مرور السنين، متواكبًا مع ثورة أخرى في التصوير نجمت عن التقنيات الجديدة في عالم الصناعة. لقد كانت الطباعة الحجرية–أي نقل الرسوم والكتابات من الحجر إلى الورق دون الحاجة إلى تقنيات خاصة، هي الطريقة الحديثة الأولى لإصدار النصوص والصور في أعداد هائلة. وقد ارتبطت هذه الصناعة بظهور موجة الإعلانات. ثم جاءت آلات الطباعة الميكانيكية لتزيد من إنتاج الكتب، متواكبة مع ظهور الميكنة في تغليف الكتب. وأخيرًا ظهرت عمليات التصوير الميكانيكي (الآلي) لتيسر من عملية تجميع الصور جنبًا إلى جنب مع النصوص في أواخر القرن التاسع عشر، وذلك مع إدخال الماكينات الكاتبة الأوتوماتيكية.

وينبغي أن نوضح أن هذه الثورة لم تكن في بداية الأمر تختص بالكتب فقط، ففي الثلثين الأولين من القرن التاسع عشر، استخدمت الطباعة الميكانيكية لإصدار الدوريات بالدرجة الأولى (شكل 19)، وأحيانًا لإصدار مختلف الإعلانات. وظل الحال على هذا المنوال حتى سنة 1850 م، وعندها ازداد إصدار الكتب ازديادًا هائلًا، حتى وصلت إلى أرقام مذهلة مع نهاية القرن العشرين.

ولقد كان للتكنولوجيا الحديثة أثر بالغ على الناتج الثقافي: ففي عهد الملك الفرنسي لويس فيليب في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، صار للناشرين سطوة ملموسة في المجتمع، عندما باتت صناعة الكتب



شكل (20) الصورة الأولى للماكينة المعروفة باسم "LUMITYPE" عند ضغط مفتاح الآلة الكاتبة يظهر الحرف المضغوط عليه مصورًا من خلال فتحة في إسطوانة دائرية واليوم تتحكم "ديسكات" الكومبيوتر في هذه الماكينات لأنها تحمل النصوص التي يمكن طباعتها. متحف ليون للطباعة.

في مرتبة تساوي مرتبة الصناعات الأخرى. ولقد بذلت مجهودات ضخمة للتنويع في إخراج الكتب وأسعارها لكي تصل إلى أيدي القاعدة الشعبية العريضة. وقد ظهرت معايير متفق عليها بين المختصين حول مستوى العرض للنصوص في الكتب، وأقبل محبو القراءة على تقليب فهارس محتويات الكتب الصادرة للإلمام بالمحتوى. وتجاوب الكتاب مع هذا التوجه لدى القراء، فراحوا يوضحون في جلاء خطط بحوثهم وأفكارهم الرئيسية، فيما عدا -بطبيعة الحال- الأعمال الأدبية الصرف مثل الروايات، التي كانت لها مشكلاتها الخاصة بطبيعة محتواها. وفي نفس الوقت صار لزامًا على الطباعين -الذين كانت أعدادهم آخذة في الزيادة- أن يراعوا قواعد و إرشادات أكثر دقة وصراحة عن ذي قبل. ومع كل هذا، ظلت عمليات تنضيد الحروف الطباعية تواكب هذه التطورات المتلاحقة إبان القرن التاسع عشر، وإن كانت قد انصبت في أغلبها على الملصقات الإعلانية، ولكنها في نفس الوقت كانت بالغة الأثر على مفهوم الكتاب.

إضافة إلى هذا، فإن المرونة التي اتسمت بها الطرق المستحدثة للتصوير قد شجعت على العودة إلى الصور الهزلية القديمة التي أسهمت كثيرًا في خلق كتب الكوميديا المعاصرة. هذا وقد كان للثورة في المرئيات، ولإنتاج الكتب بالجملة ردود أفعال في أوساط الجماعات المحافظة، والذين، دون سبب معقول، راحوا يتقولون على هذه الكتب ويدمغونها بالتجني على الكثير من الرموز العالية ومحاولة تقويض قدسيتها. وفي كل الأحوال، ليس هناك من شك في أن انتشار التعليم وازدياد أعداد دور الطباعة في المجتمع (شكل 20) ، جنبًا إلى جنب مع التحولات الاجتماعية التي باتت في حاجة إلى المصارحة والمطارحة، كل هذا قد وسع من رقعة جمهور القراء. وقد ازداد عدد الإصدارات من الكتب الشعبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ثم أخذ هذا العدد في التقهقر مع بدايات القرن العشرين في أوقات الكساد الاقتصادي العالمي، الذي لا يزال يكتنفه الكثير من الغموض. لقد كانت الكتب في ظل تلك الظروف القاسية وقفًا على الصفوة من أبناء المجتمع، كما قل الإقبال على الكتب، وإن كان الحال مختلفًا مع الدوريات التي تجاوز توزيعها كل الحسابات مع فجر القرن العشرين.

وماذا بعد؟

هناك العديد من الأطروحات التي تعالج الثورة في صناعة الوثائق المطبوعة في النصف الثاني للقرن العشرين، وانفجار ثورة المعلومات بل عولمتها. والآن كيف لنا أن نستشرف مستقبل الكتب، على الأقل في الصيغة التي هي عليها الآن؟

من الواضح أن الانتشار الواسع منذ عهد قريب لمنظومة المعلومات على المستوى الدولي بدفعة هائلة، سوف يغير أبعاد المشكلة ويشكل تحديًا للدور الذي تؤديه الكتب والوثائق القديمة التي تتم طباعتها. وينبغي أن نلاحظ أن الصيحات الدرامية التي تدوي مؤذنة بقرب إعلان وفاة الورق قد أدت -حتى هذه اللحظة- إلى العكس؛ إذ إن عدد الكتب آخذ في

الزيادة. وعلينا فقط أن نتأمل في الكم المهول من الأوراق التي تستخرج من خلال أجهزة الكمبيوتر، وصناديق البريد المتخمة بأوراق الإعلانات، والنشرات الإعلامية الأخرى التي تلقى في القمامة، دون أن يقرأها أحد. أضف إلى هذا -اعتمادًا على الأرقام فقط- أن الكتب آخذة في الزيادة. كذلك من علامات التقدم التكنولوجي اليوم حقيقة الاقتراب من إمكانية إنتاج الكتب ونحن في منازلنا بواسطة أجهزة بسيطة، وبإمكاننا أيضًا ملء كتب بالمعلومات من خلال شبكات الإنترنت.

والحق إنه عندما تثار قضية التقدم، فإن ما يخالجنا هو التخوف من الحمولة الزائدة أكثر من تخوفنا من حدوث فراغ. ولكن يبقى في الختام أن نؤكد على أن الكتاب المطبوع -بعد كل هذا- هو الوسيلة المثلى للتواصل دون منازع، وهو الوريث الأمين لتجارب إنسانية طويلة ومتنوعة لماض حافل مجيد... وهو شيء له قدسيته من بين جميع الأشياء الأخرى من حولنا.كما أن الأفكار المخطوطة على الورق قد قدمت لكل واحد منا فرصة لكي يتأمل ناقدًا العديد من القضايا الكونية. والكتاب فوق هذا وذاك يتبوأ رسالة الأخذ بيد الفكر البشري لكي يصل إلى مشارف الكمال. غير أن الكتاب لم يكن له سلطان إلا لفترة محدودة نسبيًا بدأت بعصر جوتنبرج نفسه، وقد استغرق مسافة زمنية طويلة لكي يصل إلى صورته النهائية اليوم، والتي تميزه عن الحوار الشفاهي بقدر الإمكان. ولقد كان لعصر التنوير اليد الطولي في هذا الجهد من رحلة الكتاب، مع طفرة ملموسة في وقت الحركة الرومانطيقية. ثم جاءت الصحافة لتلحق أذى بالغًا بالكتاب، وأعقب ذلك ظهور مستحدثات تقنية أخرى في أشكال مادة علمية مطبوعة ووسائل اتصالات تستخدم الكلمة والصورة معًا: الأمر الذي يمثل تحديًا للقوة الإبداعية للكتب.

ولو أن المرء تخيل للحظة أن فيلسوفًا مثل ديكارت يبعث من جديد، فهل كان سيصبح مهندسًا للتواصل عن بعد وللتخطيط لمنظومات أخرى أشد بطشًا وسلطانًا؟ وهل كان أديب مثل فكتور هيجو سوف يكون منشغلاً في جزء من وقته لكتابة المسلسلات التلفزيونية؟ خلاصة القول إن الكتب اليوم تبدو مهددة بفقدان هيبتها وقدسيتها أكثر من كونها مهددة بالانقراض!!!

المراجع

BECHTEL, Guy, *Gutenberg et l'invention de l'imprimerie.* Paris, Fayard, 1992. In-8˚, 691 p. (bibliographie des travaux allemands concernant la question).

EISENSTEIN, Elisabeth L., *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne,* traduit de l'anglais par Maud Sissung et Marc Duchamp, Paris, Éditions de la Découverte ,1991.In-8˚, 359p.

HISTOIRE DE L'ÉDITION FRANçAISE, dir.R. Chartier et H.-J. Martin, Paris, Fayard-Cercle de la librairie, 4 vol. in-8˚, 1989-1991 (bibliography).

MARTIN, Henri-Jean, *Histoire et pouvoirs de l'écrit.* Avec la collaboration de Bruno Delmas, Paris, Albin Michel, 1995. In-8˚, XXI-539p.

MARTIN, Henri-Jean, *Mise en page et mise en texte du livre français. La naissance du livre moderne* (XIV-XVII siècles), Paris, Cercle de la Librairie, 2000, in fol.

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn Qq Rr

Groupe I – Humanes

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn Qq Rr

Groupe II – Garaldes

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn Qq Rr

Groupe III – Réales

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn Qq Rr

Groupe IV – Didones

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn Qq Rr

Groupe V – Mécanes

Aa Bb Bc Dd Gg Mm Nn Qq Rr

Groupe VI – Linéales

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn Qq Rr

Groupe VII – Incises

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn Qq Rr

Groupe VIII – Scriptes

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn Qq Rr

Groupe IX – Manuaires

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn Qq Rr

Groupe X – Fractures

آپکو ’سونوٹائپ‘ سشینوں کی

Groupe XI – Formes non latines

شكل (1) في بدايات القرن العشرين تطلبت الزيادة في أشكال الطباعة القائمة نظامًا يجعل من السهل إيجاد وتحديد هذه الأشكال الطباعية. والنظام الموضح أعلاه المسمى بنظام ڤوكس يقوم على أسلوب وتأريخ أشكال الحروف وقد تبنت الجمعية الدولية لعلم الطباعة هذا النظام في Association Typographique Internationale 1962.

تاريخ أشكال الطباعة في أوروبا

بقلم رينيه بونو

ترجمة **إسحاق عبيد**

إن الشكل الخاص بالرموز الأبجدية اللاتينية الموجود منذ نشأة الكتابة الكارولنجية المنمنمة قد أصبح اليوم يمثل العقد المتفق عليه، خاصة بعد تجربة دامت اثنتي عشر قرنًا من الزمان. لقد كان تطور أشكال الحروف، سواء المكتوبة باليد أو المطبوعة، يتضمن في الأساس بعض الملامح غير الجوهرية المشتركة بين تلك الحروف، من قبيل تفاصيل الإخراج، وهي بطبيعة الحال لا تؤثر في تفسير دلالة هذا الحرف أو ذاك (شكل 1).

وهذه التعديلات تتضمن بعض المفردات المشار إليها كما تحدد الأسلوب. والواقع أن مفهوم الكتابة بمختلف أشكالها لم يكن موجودًا عندما توصل جوتنبرج إلى طريقة الكتابة بدون ريشة، ولم يكن لديه أي سبيل غير تقليد الوسائل التي كان يستعملها معاصروه على النطاق المحلي، مثل الخط القوطي ومشتقاته التي كانت لكل منها وظيفة اجتماعية محددة. وعلى هذا فإن جوتنبرج قد صمم النص الخاص بالإنجيل "المؤلف من 42 سطرًا" (حوالي 1455 - 1450م) في حروف على نسق الخط القوطي الجاري المستخدم في صكوك "الغفران"، واستخدم الحروف المستديرة في إخراج الكتاب الموسوعي المعنون "كاثوليكون" (بمعنى الدواء لكل داء) سنة 1460 م. أما الباحثون الإيطاليون في الغرب الأوروبي فقد قاطعوا الخط القوطي المخادع، وانكبوا على الطراز "الإنساني" النزعة، وهو الذي عرف بالخط الكارولنجي المستحدث (وترجع أول مخطوطة وضعت لهذا الخط المستحدث إلى سنة 1408). هذا وقد قام الناشران كونراد سيفينهايم وأرنولد بانارتز، وكانا قد نفيا من موطنهما مينز في ألمانيا، بإنتاج أول نص مطبوع بهذا الخط المستحدث سنة 1465 في بلدة سوبياكو على مقربة من روما (ومن ثم ولد مصطلح "الخط الروماني" عند الطباعين الفرنسيين في القرن السادس عشر). على أن قلة المهارة لدى منضدي الحروف في نقل هذا الخط المستحدث، لأنهم لم يتعرفوا عليه إلا من فترة وجيزة، قد جعل مخرجاتهم الطباعية دون المستوى. ولذا فإن المنضد الفرنسي نيكولا چنسون *Jensons* أدخل على هذه الكتابة بعض التحسينات بعد خمس سنوات في مدينة البندقية، بعد أن تخلص من كل آثار الكتابة القوطية العالقة بها، وصولاً إلى طراز يتسم بالرشاقة والسلاسة بفضل استخدام الحروف الرومانية (اللاتينية) التي هيأت مستوى صار قاعدة صلبة من ثوابت السطر المطبوع. وظل هذا النمط معمولاً به لمدة خمسة وعشرين عامًا، إلى أن ظهر ما ينافسه على يد ألدوس مانوتيوس، وهو أيضًا من أبناء البندقية، كان يعمل مع الطباع فرنشيسكو جريفو. وعند هذه النقطة تم التوصل إلى مفترق طرق وحد فاصل: إذ أكدت الكتابة الطباعية إستقلاليتها وذلك بأن تخلت عن أية إشارة إلى الكتابة اليدوية، ومنذ ذلك الحين فصاعدًا أصبحت تستجيب فقط لمعاييرها الخاصة بها. ولم يقتنع مانوتيوس بالنمط الروماني فقط، ففى سنة 1500 طلب من جريفو أن ينفذ له حروفًا جارية متواصلة، كتلك التي كانت مستخدمة في الديوان البابوي منذ سنة 1431. وكان هذا هو الخط المائل (الإيطالي)، وإن بقيت حروفه الاستهلالية تتخذ شكلاً رأسيًا حتى سنة 1540. ولم يكن هذا الطراز المستحدث هو الأفضل، ولكنه كان الأسهل في عملية الطباعة. وقد وجد جريفو نفسه مضطرًا لأن يطيل من ذيول الأحرف الكبيرة صعودًا وهبوطًا، بطريقة زاوية أقل عن الحروف العادية الصغيرة. ومع ذلك لقي هذا الطراز قبولاً شعبيًا واسعًا ولا يزال باقيًا حتى اليوم.

وبعد زمن وجيز، حوالي سنة 1530، أخذ الطباعون الإيطاليون الأكفاء في استخدام الحروف الرومانية فقط، حتى في إخراج النصوص المكتوبة أصلاً بالخط القوطي حتى ذلك التاريخ. ثم جاء كلود جاراموند، مستلهمًا بإنجازات مانونتيوس، ليشق الطريق ويبتدع حروفًا رومانية من طراز جديد. ويقترن باسم كلود أكثر من أي اسم آخر (فيما عدا روبرت جرانجو فيما يتصل بالخط المائل) بالروح الإبداعية الجديدة لأشكال الحروف اللاتينية. ويلاحظ أن هذه الحروف المبتدعة لم تكن لاتينية بالمعنى الحرفي للكلمة، لأن الانتقال من جديد حاذق إلى جديد آخر مبتكر، ومن هوية قومية إلى هوية أخرى

شكل (2) نماذج من تفاصيل أشكال الحروف لثلاثة من الحروف الكبيرة (استهلالية) وأربع حروف صغيرة مع شكلها الأساسي في السطر الأول. لاحظ في كل سطر: الخطوط العديدة القصيرة التي يتمم بها حرف من الحروف في أعلاه وأسفله (الذنابات) (1)، الزوائد والحليات أو الأقواس (5)، والتجاويف (2) والحلقات (7) مع "زاوية الضغط" التي قد تكون رأسية أو مائلة بصورة أو بأخرى، والزخارف النهائية (3)، والخطوط الصاعدة (4) التي قد تكون على إرتفاع متساوٍ أو أطول من الحروف الاستهلالية، وأذن حرف (g) (8)، وإرتفاع الشرطة الأفقية (e) (6)، وطولهما في حرف "E"، وذيل حرف "Q"، والشرطة الأفقية لحرف "R". هذه الاختلافات المتفاوتة تتعقد من خلال التناقض بين سُمك النقطة الأساسية والخط الرفيع وكذلك من خلال الاختلافات بين درجات الخط من سميك، وروماني، ومائل، وغيرها من الخطوط.

قومية، يعني أن شعلة التقدم قد انتقلت من إيطاليا، حاملة البصمات الرومانية، ليتناولها بالتطوير كل من فان جاك فوسكنز؛ وكيس في هولندة في الثلث الأخير من القرن السابع عشر، وذلك بفضل كم هائل من الحروف القصيرة شديدة الثقل وقليلة البروز (a,c,e)، والحروف التي تم تقصير سيقانها صعدًا ونزلاً (b.d.p) تباعًا. ثم دخلت انجلترا إلى المضمار، لتحرر نفسها من التبعية الطباعية الهولندية، وذلك بفضل جهود وليم كاسيون (1720)، وجون باسكرفيل (1757). فلقد استفاد باسكرفيل من خبرته السابقة كمدرس للخطوط وابتدع نمطًا جديدًا كلاسيكيًا-مستحدثًا أطلق عليه مصطلح "ترانزيتونا" *Transitona* (شكل 1)، الذي يتضمن أيضًا أسلوب الطباع الفرنسي جراند جان، الذي كان سنة 1693 قد قام بتكليف من أكاديمية العلوم الفرنسية مع مجلس *Bignon* بمهمة إعداد طريقة هندسية لبناء الأحرف على مربعات، وذلك لهدف تربوي لتجويد التصميمات الهندسية. وهذه الطريقة الجديدة هي التي ألهمت جراند جاك، وهو واحد من مبتدعيها، فوضع تصميم خط خاص أطلق عليه "خط الملك" ويطلق عليه أيضًا "خط جرانجان" على شرف الملك لويس السادس عشر. لقد جاءت هذه الطريقة المبتكرة الجديدة لتتجاوز التيبوغرافية التقليدية لأشكال الحروف، بعد أن خلصت نفسها من الدلالات الخطية باليد (*Ductus*) وإشاراتها، لتحمل معها حروفًا أكثر رأسية، في حين أن بدايات الحروف وأواخر أشكالها اتخذت بعدًا أكثر أفقية. وهذا الأسلوب، بعد أن ترسخت قيمته، قد تلقفه أبناء عائلة ديدو منضدي الحروف حوالي سنة 1784، لتخليق فروق واضحة بين الخطوط المكثفة والأخرى الرفيعة، وفي الدلالات المحيطة بأشكال هذه الحروف. وقد ظل هذا الأسلوب "الجديد" (أو الديدوني) من الطباعة هو السائد حتى ظهور ما يعرف باسم "ثورة الزفيبه" Révolution elzévirienne، على يد كل من لويس بيرن في مدينة ليون 1854 وثيوفيل بودوار في باريس 1858، التي أبدت حنينًا "للأسلوب القديم" الروماني الطابع. في أثناء ذلك كانت الطباعة الحجرية قد ظهرت على الساحة منتصرة، وصار بالإمكان طبع الحروف دون الحاجة إلى صبها عن طريق الحفر الغائر. وقد كان هذا الابتكار متساوقًا مع متطلبات العصر وزخمه في المعاملات التجارية، والإعلانات وظهور الصحافة، في جو مفعم بتفاؤل رومانسي يتطلع إلى آفاق وطرز جديدة تمامًا. وهكذا ولدت الطباعة بالرصاص لإخراج نصوص لا تتطلب الإطلاع على محتواها

شكل (3) أنماط الحروف تم تدوينها رسميًا من خلال تصميمات التي عدلناها للتلاءم مع وظيفة وحجم الحرف وذلك في محاولة للحفاظ على الوحدة المرئية للحروف عند طباعتها. وهنا فإن الحرف الـ(g) قد تم تعديله بطريقة بارعة ليلائم فونت 81، 14، 12، 9، 6.

1 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
2 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
3 *ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&*
4 *abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*

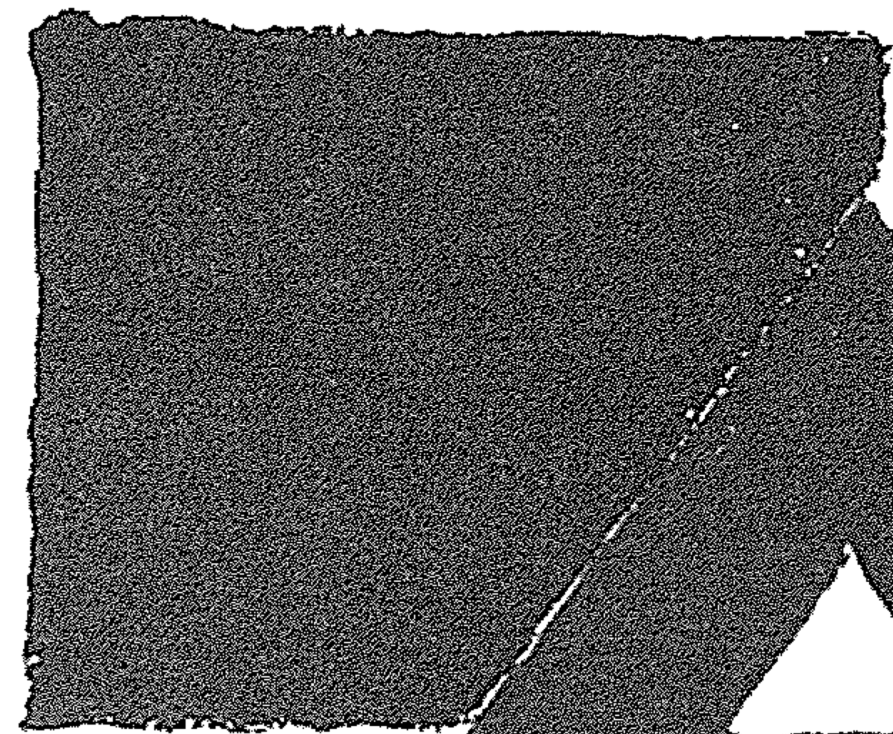
5 LINOTYPE faces are standard throughout the world
6 *LINOTYPE faces are standard throughout the world*

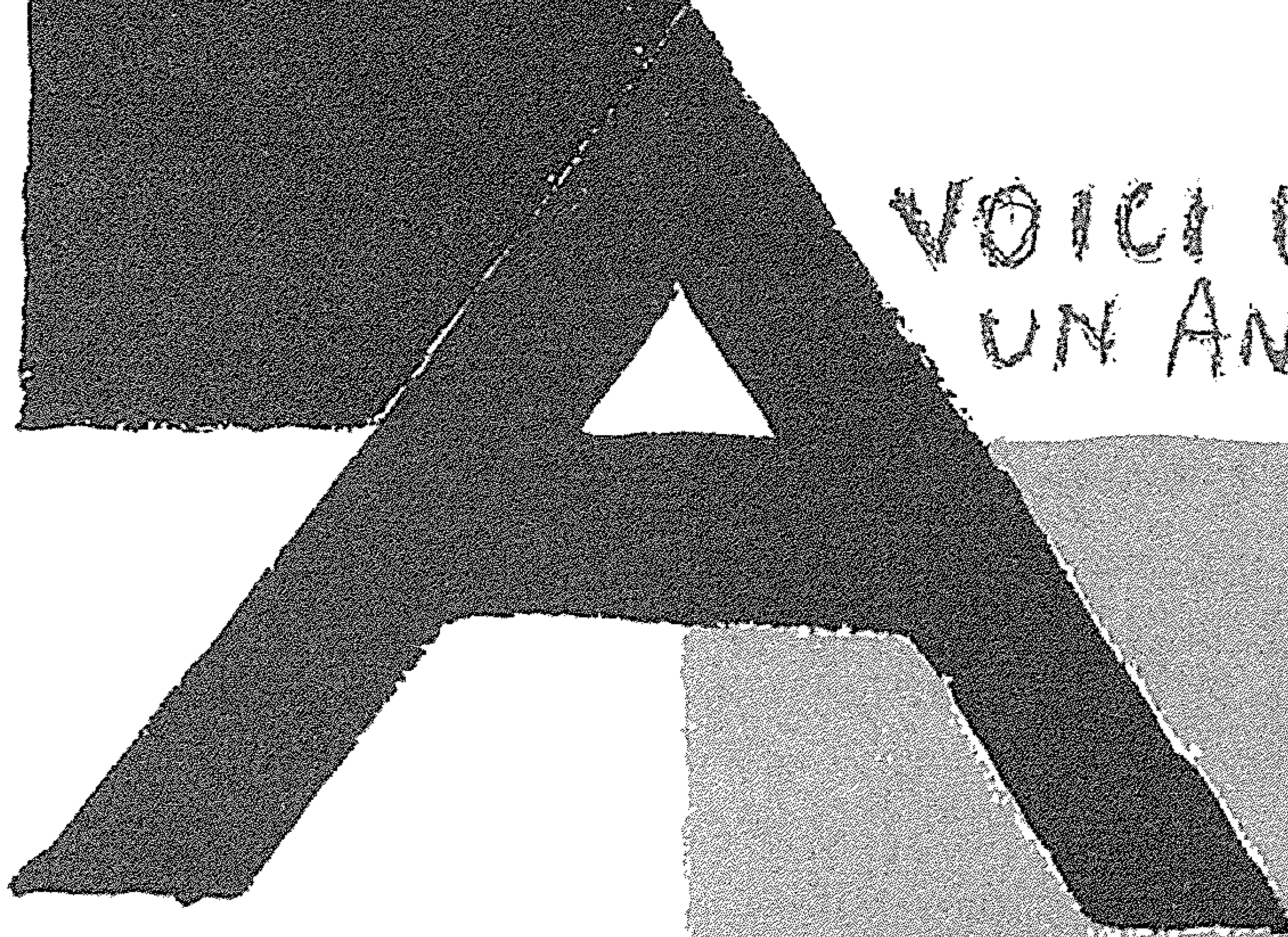
شكل (4) في الترتيب الطباعي اليدوي (الأسطر من 1 إلى 4) نجد أن الحروف الإستهلالية الرومانية والمائلة تشغل نفس الحيز تقريبًا بينما الحروف الرومانية الصغيرة (غير الاستهلالية) (2) تشغل حيزًا أكبرمما تشغله الحروف المائلة الصغيرة. وفي الطباعة الميكانيكية فإن المسافة أو الحيز هو نفسه بالنسبة للحروف الاستهلالية والحروف الصغيرة الرومانية والمائلة (5، 6). وهو ما يؤدي إلى درجة معينة من درجات التشوه لهذه الحروف.

بصفة دائمة، إلى جانب نصوص أخرى قصيرة للفت الأنظار أكثر من الاهتمام بقراءة محتواها. وبالإضافة إلى ذلك ظهرت طرز "هوائية الطابع" (يدوية ومطبوعة) وقديمة وطولية الأشكال أي متحررة من "الذنابات" (*Serifs*) في أعلى وأسفل الحروف، صادفت قبولًا شعبيًا عريضًا في النصف الأخير من القرن العشرين. كذلك ظهرت على الساحة كتابة أطلق عليها "الخط المصري الميكانيكي" الشكل، مزدانًا بالذنابات التي تحاكي اللوحات المصرية القديمة (شكل 2).

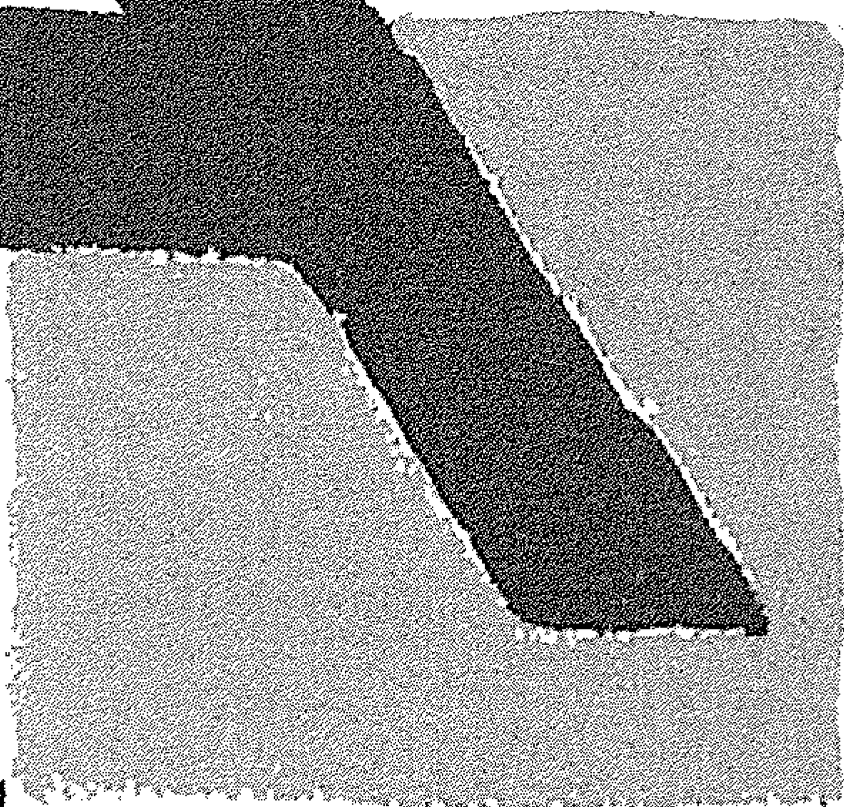
وفي أواخر القرن التاسع عشر ظهر اختراع "البنتوغراف" أي طريقة نسخ التصاميم والرسوم البيانية مكبرة أو مصغرة على يد الأمريكي لين بويد بنتون، الأمر الذي سهل على غير المحترفين أن ينتجوا منقوشات ومنتجات صناعية عديدة، مما أدى في نهاية الأمر إلى تطوير ماكينات للتنضيد والطباعة، كانت أكثر سرعة من الطريقة اليدوية بخمس أو ست مرات. على أن العيب الذي كان يشوب هذه الآلات هو أن هذه المنضدات السطرية لجمع الحروف وصبها للطباعة (لينوتيب) كانت تستخدم قوالب مزدوجة، بمعنى أنها تحمل الحرف نفسه مرتين، مرة بالخط الروماني وأخرى بالخط المائل الثقيل. ولقد أدى هذا العيب إلى ضرورة تهجين الأصول الثلاثة للنسخ لإعطاء كل منها نفس المساحة والفراغات (شكل 4). وحوالي سنة 1950 أصيبت الطباعة بشائبة أخرى أضرت بشكل الحروف وذلك عند إدخال تقنية التكوين الضوئي، حيث هناك تصميم واحد معد أصلاً لمطابقة جسم حجمه 10 درجات فقط، وراح الطباعون يستخدمونه لحجوم أخرى مختلفة. وبهذا فقدت أشكال الحروف خصوصية كل حرف منها وفرض عليها نوع من النمطية الواحدة، بحيث أصبح التمييز بينها يعتمد على تعويضات بصرية (شكل 3). وينسحب العيب نفسه على الخط المائل والضيق وكبر الحجم عن طريق التزييغ، مما يؤدي إلى شيء من عدم التناسق والتشويه لدى المتلقي.

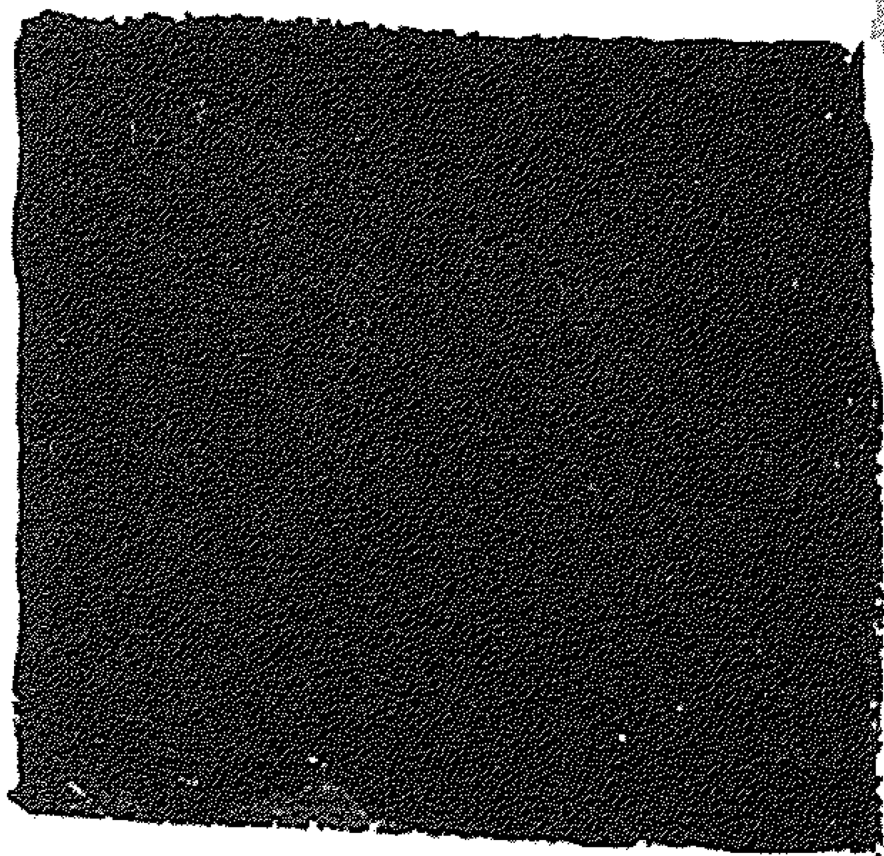
إن كل هذه النقائص، الواحدة تلو الأخرى، تفسر قدرة العين، وتطوعها على القبول بالشيء الرديء والاعتياد عليه. والحق أن الشيء الغث يشبه رذيلة النميمة، التي يبدو أنها لا تنقشع عنا، حتى بعد أن تعري من وراء القناع. واليوم نجد أنفسنا وجهًا لوجه أمام الحروف الرقمية بما لها وما عليها، وإن كان هذا يصلح موضوعًا لبحث أخر. انظر صفحة (384).





VOICI UN ANGE
UN ANGE EN BLANC





UN ANGE BLEU
AVEC SA BOUCHE ET
SES DEUX YEUX
ET PUIS APRÈS
VOICI UN ANGE ROUGE

الطباعة من أجل الطفولة

بقلم آني رينونسيات

ترجمة قاسم عبده قاسم

حتى قبل أن يتم توجيه البحث التجريبي المعدل خصيصًا لتلبية حاجات الأطفال في مجال طباعة الأحرف للمرة الأولى في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر، كان استخدام مسطحات طباعية متميزة لكتب الأطفال يعكس تنويعة من الاهتمامات من جانب الكبار.

تاسيس سطح حروف طباعية فرنسية

في سنة 1557 م طور روبير جرانجون Robert Granjon، وهو طابع وكُتبي من ليون، مثقابًا جديدًا كان يحاكي الكتابة اليومية. وكان هدفه أن يطور سطح أحرف الطباعة الذي أسماه "Françoises" لكي يكون متميزًا عن ألواح الطباعة المصنوعة على الطراز القوطي والروماني- ويكون معيارًا قياسيًا وطنيًا. وفى البداية استخدم جرانجون هذا الطابع للكبار، ثم استخدم سطحًا آخر (سنة 1557 م) مُكرسًا "للتعاليم المسيحية" لـ "شباب فرنسا" [1]، وتبعه سنة 1558 م بمقالة عن سلوك الأطفال مستمدة أساسًا من إراسموس (شكل 2)[2]. ثم تلى ذلك كتاب أولي آخر عن آداب الأطفال كتبه كلود هورس دي كالفياك، وهو بورتستانتي من جنيف، وطُبع في باريس سنة 1559[3]. ومنذ ذلك الحين صار من المعتاد طباعة مقالات إرشادية صغيرة وغيرها من المجلدات التعليمية على هذا الطابع، الذي لم يلبث أن اصطلح على تسمية هذا النمط "سطح أحرف الطباعة المتمدينة.

وقد ارتبط مصير هذا النوع من سطح أحرف الكتابة الذي يضم أحرف طباعة متصلة بدوره التعليمي ارتباطًا جزئيًا-إذ كان يستخدم بوصفه نموذجًا "لتعلم تشكيل الخط اليدوي وقراءته بشكل سليم" على حد تعبير كريستوف بلانتون في طبعة سنة 1564 م من كتابه Ecclésiaste بيد أن هناك اعتبارات أخرى، وطنية ودينية على السواء، لعبت دورها أيضًا، طالما أنه على الرغم من أن ذلك الأسلوب



CIVILITE PVERILE
distribuée par petitz chapitres,
et sommaires,
A laquelle avons adiousté la Discipline
et Institution des enfans, traduicte
par Jehan Louueau.

EX AEQVITATE, ET PRVDENTIA, HONOS.

A Lyon,
De l'Imprimerie de Robert Granjon.
Mil. D. Lviij.

شكل (2) La Civilité puérile, ترجمة جيهان لوفو لمقالة عن سلوكيات الأطفال (ليون: روبرت جرانجون، 1558) مكتبة زنترا. زيورخ

شكل (1) سونيا دلاوناي وجاك داماس، أبجدية (باريس: École des Loisirs,1970)

2.

UNDER SEVEN.

This type may be used for books to be read by children under seven. The letters are larger than the minimum given in the typographical table. Printed from 24 Point Lining Old Style No. 5, lent by Messrs. Stephenson, Blake & Co., 33 Aldersgate St., London.

شكل (3) صفحة تعود إلى عام 1912 من تقرير للمؤسسة البريطانية للتقدم العلمي.

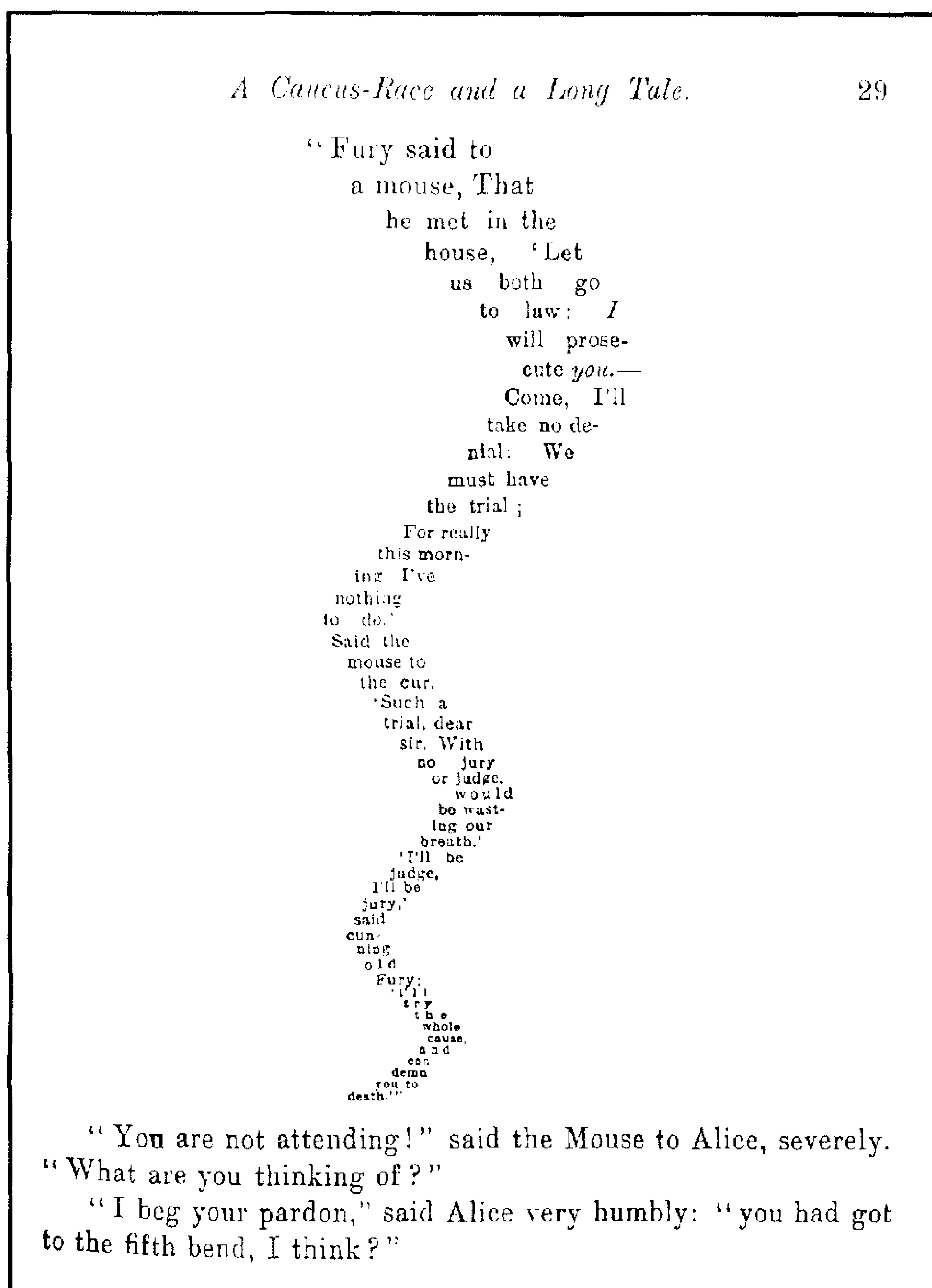
في الخط اليدوي لم يعد مستخدمًا بعد منتصف القرن السابع عشر، فإن سطح أحرف الكتابة ظل مفضلاً حتى سنة 1860م، لا سيما في الكتب البروتستانتية عن السلوك والتي كانت تسعى إلى تمييز نفسها عن شبيهاتها الكاثوليكية. ويبدو أن مثل هذه الحياة الطويلة مدهشة من حيث أن سطح الأحرف هذا –وقد كان جذابًا لكنه لم يكن مقروءًا تمامًا– لم يحقق المعايير التي أرسيت فيما بعد لمساعدة الأطفال على القراءة.

وضوح الكتب المدرسية

انبثق البحث الباكر في حروف الطباعة للأطفال من الاهتمامات الصحية: ففي سنة 1881 م، تنبهت وزارة التعليم العام الفرنسية إلى الدراسة التي نشرها أحد أطباء العيون، وهو إميل جافال Emil Javal، ومن ثم تم تكليف لجنة مكونة من أطباء وناشري كتب مدرسية للبحث عن "أسباب الزيادة الثابتة في حالات قصر النظر بين أطفال المدارس". وقد اقترحت اللجنة عددًا قليلاً من وسائل العلاج. وقد كشفت النتائج الختامية التي توصلت إليها اللجنة إلى أن قصر النظر كان ناتجًا عن عدة أسباب من بينها أن أسطح الأحرف الطباعية المستخدمة في الكتب المدرسية كان رفيعًا أكثر مما يجب.

وأكدت لجنة ثانية في سنة 1882 الحاجة إلى إصلاح حروف الطباعة المستخدمة في كتب المدارس. كما أنها حبذت استخدام ورق يميل لونه إلى الاصفرار، وسطور صف لا يزيد طولها عن ثمانية سنتيمترات (3 بوصة)، وحجم الرقم لا يقل عن ثماني نقاط، مع نقطة إضافية للمسافات بين السطور. وينبغي أن تكون الحروف عريضة وبينها مسافة جيدة، بحيث لا تزيد عن سبعة أحرف في السنتيمتر الواحد في النص. وقد طور جافال كل هذه الأفكار عن "سيكولوجية القراءة والكتابة"، ونشر سنة 1905 بعنوان "La Physiologie de la lecture et de l'écriture".

ثم بدأ البحث في مجال مناسبة أسطح حروف الطباعة للأطفال وقدراتهم البصرية بألمانيا (الدكتور هرمان-كوهن في سنة 1883م)، وبريطانيا (إي. ر.شو سنة 1902 م والرابطة البريطانية للتقدم العلمي في سنة 1912 (شكل 3) و(جـ . كير في سنة 1927 م) و(م. أ تلينكر سنة 1959 م). وفي ذلك الحين كان تصميم الحروف قد تم تعديله وإصلاحه، كما تم تحديد حجم الأرقام، وتم تحديد الحد الأدنى للمسافات بين السطور وأطوالها بحسب السن؛ كما تم توضيح



A Caucus-Race and a Long Tale. 29

"Fury said to
a mouse, That
he met in the
house, 'Let
us both go
to law: *I*
will prose-
cute *you*.—
Come, I'll
take no de-
nial: We
must have
the trial;
For really
this morn-
ing I've
nothing
to do.'
Said the
mouse to
the cur,
'Such a
trial, dear
sir, With
no jury
or judge,
would
be wast-
ing our
breath.'
'I'll be
judge,
I'll be
jury,'
said
cun-
ning
old
Fury:
'I'll
try
the
whole
cause,
and
con-
demn
you to
death.'"

"You are not attending!" said the Mouse to Alice, severely. "What are you thinking of?"

"I beg your pardon," said Alice very humbly: "you had got to the fifth bend, I think?"

شكل (4) "جنس قوقازي وذيل طويل" من مغامرات أليس في بلاد العجائب، لويس كارول (لندن ماكميلان 1865)



شكل (5) عمل أولي لساسون، سطح طباعي مصمم خصيصًا للقراء الصغار على يد روزماري ساسون

مزايا السطور غير المزدحمة بالنسبة للقراء صغار السن، إلى جانب الحاجة إلى تكبير علامات الترقيم. بيد أن البحث التجريبي لم ينطلق حقًا سوى في سبعينيات القرن العشرين مع الدراسات الأولى عن الأطفال والمدرسين التي قادها في بريطانيا لين واتس وجون نيسبت (1974 م)، ثم أعقبتها دراسات ب. رابان (1984)، على حين كان فرنسوا ريشودو في فرنسا قد تحول عن موضوع وضوح حروف الطباعة إلى دراسة تصوير المعنى في الكتب المدرسية، وكانت أول مجموعة من حروف الطباعة صممت خصيصًا للأطفال ترى النور هي تلك التي ظهرت في بريطانيا سنة 1958 م بفضل روزماري ساسون. والنمط الأول لساسون نمط صمُم لكي يسهل تعليم القراءة والكتابة، وقد كان مائلاً قليلاً كما تضمن بعض عناصر معينة من خط اليد بحيث يضفي عليه احساسًا بأنه خط يد متصل ومألوف (شكل 5).

خبرة النشر، والممارسة الفنية

سبقت التجربة العملية للناشرين ورغبتهم في تعديل حروف الطباعة، بحيث تناسب الأطفال الصغار، النظرية بزمن طويل. وهناك أمثلة عديدة يرجع تاريخها إلى فترة باكرة مثل القرن الثامن عشر، بيد أن التوضيح الأفضل ربما يأتي من مقدمة أنطوان رينوار في طبعته الجديدة لكتاب بركين *L' Ami des enfants* في سنة 1803 م، والتي يصف فيها كيف قسم المجلد الأول، بحيث يؤلف قصصًا وحكايات قصد بها سد الفجوة بين الكتب الأولية والكتب الكبيرة، إلى أقسام لكل منها حروف طباعة مميزة:

القسم الأول (والأكثر قصرًا) يتكون من جُمل قصيرة وقصص من عدة سطور قليلة فحسب؛ وهو مطبوع



شكل (6)"طاولة الطباعة" التي أخترعها لوي دوما سنة 1733

بأحرف كبيرة، كما أن المسافات بين السطور واسعة.
أما الجزء الثاني، وهو لاستخدام الأطفال الذين بدأوا يقرأون بسهولة إلى حد ما، فإنه بحروف أصغر درجة، مع أنها ما تزال كبيرة....

فالأحرف الكبيرة التي بينها مسافات كافية، والهوامش العريضة التي تميز كتب الهدايا وغيرها من الكتب التي تُقرأ طلبًا للمتعة، والتي هي أقل خضوعًا للضرورات الاقتصادية من الكتب الدراسية، تبدو أكثر توافقًا مع أذواق الأطفال وحاجاتهم. وقد ازدهر فن تشكيل الأحرف في القرن التاسع عشر، ولا سيما في الصفحات والأغلفة الصغيرة وكذلك في الكتب الأولية التي توفر تربة خاصة للحروف الخيالية المزخرفة والتي تحكي القصص أو تجسد الأشخاص. وفي النصوص كانت مثل هذه الروح الإبداعية محدودة في نطاق الحروف الكبيرة المزخرفة. وثمة مثال خارق للعادة علي الابتكار في شكل أحرف الطباعة في نص متداول وهو الذي نراه في الفصل الثالث من كتاب "مغامرات أليس في بلاد العجائب"، حيث نجد "قصيدة – مصورة" فائقة الكمال صممها لويس كارول تصور حيرة أليس في دلالات الألفاظ بين "ذيل الفأر" tail وحكاية "الفأر" tale (شكل 4).

وعلى النقيض من ذلك أمكن رؤية ذلك المجال اللامحدود من الأشكال المتاحة أمام الطابعين في كل مجال: ففي كتب الهدايا، حيث أمكن تحقيق الانسجام بين اختيار سطح الأحرف والحكاية والمساعدة في الرسوم التوضيحية؛ وفي الكتب الهزلية، حيث يعتمد فن بالونات الكلام على تعبيرات الرموز الطباعية بصورة مكثفة؛ وفي كتب الفن، حيث كان جمع حروف الطباعة يعكس صدى الصور، كما هو الحال في كتاب سونيا ديلوناي[4] *Alphabet*، الذي عبر عنه الطابع والرسام على السواء (شكل 1). وفي العقود الحديثة أمسك رسامو كتب الأطفال بالأحرف وأخضعوها لخيالهم، وعددوا المؤثرات المرئية بوسائل مختلفة مثل الطباعة بالاستنسل، والنقل، وما إلى ذلك[5].

طابعو كتب الاطفال

حفز الاهتمام بمساعدة الأطفال على دخول دنيا الكتابة تجديدات تعليمية ملحوظة. فمنذ سنة 1773 م، كانت "طاولة الطباعة" التي طورها لوي دوما (Louis Dumas) مصممة لتجنب "رهبة الكتاب لدى الأطفال"، فالكتاب يبدو دائمًا أطول من اللازم بالنسبة لهم، وصفحاته مليئة بحروف رفيعة أكثر مما ينبغي. وبدلاً من ذلك تضمنت طريقة دوما الأصلية إمدادهم بتشكيلة من الأحرف على اللوحة مستوحاة من حالات الأحرف الذي يستخدمها جامع الأحرف (شكل 6). وعلى الرغم من أن هذا النظام كان يهدف إلى ترقية القراء الصغار إلى مرتبة "طابعين لكتب الأطفال" فإنه لم يسمح لهم بأن يطبعوا نصوصًا حقيقية.

وإذ تحرك سلستان فرينيه بدافع من رفض مماثل لكتب الدراسة النمطية، فإنه أحضر مطبعة حقيقية، وإن كانت متواضعة في مدرسته الصغيرة في Bar-sur-Loup بفرنسا سنة 1924 م، وهي مطبعة مصممة لإنتاج الكتب المدرسية التي يستوعبها تلاميذه حسب نظرية "التعبير الحر". وبحلول سنة 1926 م، كان فرينيه ينشر سلسلة *Enfantines*، وهي سلسلة من الكتيبات كتبها ووضع رسومها الأطفال، كما رتب عمليات تبادل مع عدة مدارس كانت تنتج مادة مشابهة، وهي أفضل نصوص ظهرت بمساعدة الأطفال وعنوانها *La Gerbe* تأسست سنة 1927 م. وبعد الحرب العالمية الثانية انبثقت ألبومات حقيقية من مواهب الأطفال الأدبية والفنية والطباعية تحت رعاية *Institut Coopératif de L'École Moderne* رابطة من الناشطين الذين كانوا يدافعون عن الطريقة التعليمية للتعبير الحر.

وإذ كانت مطبعة فرينيه تختلف اختلافًا كبيرًا عن نظام دوما (Dumas) المكلف (الذي كان قاصرًا على الأطفال الذين يتمتعون بامتيازات عالية)، فإنه كان بوسع المدارس الفقيرة توفيرها–إذ كان طرازه الأول Cinup يستخدم بداية بواسطة التجار لطباعة لافتات محلاتهم. وكانت الطريقة جزءًا من حركة إصلاح واسعة كانت ترى التلاميذ باعتبارهم "القيمة الجوهرية في زهرة نابتة يجب أن نجعلها تثمر". وبتعليم الأطفال إتقان الطباعة، لم يكن فرينيه يقدم منهجًا جديدًا للقراءة: ذلك أنه أعطى نصوص الأطفال "سحر الطباعة والتوزيع"، إنما كان يسعى إلى نقلة أوسع في النظام الاجتماعي بتعليم الدور الحقيقي للطباعة، الذي كان ينظر إليه كوسيلة لترقية "التعارف المتبادل بين الأفراد، وقبول الأخوة العظمى بين الشعوب".

ملاحظات

1. *Instruction chretienne pour la jeunesse de France en forme d'alphabet, propre pour apprendre les enfans tant à lire, escripre (sic) et lier ses lettres que congnoistre Dieu et le prier, 1557.*
2. *La Civilité puérile distribuée par petits chapitres et sommaires. À laquelle avons ajouté la Discipline et Institution des enfants, traduite par Jehan Louveau, À Lyon, De l'Imprimerie de Robert Granjon, 1558.*
3. *La Civile Honesteté pour les enfans, avec la manière d'apprendre à bien lire, prononcer et escrire: qu'avons mise au commencement, Paris, P. Danfrie et R. Breton,1559.*
4. *ALPHABET DE Sonia Delaunay. Comptines par Jacques Damase, Milan, 1969 ; réédité par L'École des loisirs en 1972.*
5. *Voir par exemple la série des Émilie par Domitille de Pressensé aux éditions G.P. dans les années 1970 ; Le Livre du serpent par Hélène Tersac, illustrations de Pier Brouet, Éditions de la Marelle,1979,ou encore les ouvrages récents de Jean Alessandrini.*
6. *Louis Dumas. La bibliothèque des enfans ou les premiers elemens des lettres, contenant le systême du bureau tipografique, À Paris, chez Pierre Simon, Imprimeur du Parlement, MDCCXXXIII.*

المراجع

AUDIN, M., *Les Caractères de civilité de Robert Granjon et les imprimeurs flamands*. Anvers, 1921.

BRITISH ASSOCIATION FOR THE ADVANCEMENT OF SCIENCE, *Report on the Influence of School-books upon Eyesight*, Londres, 1912. (Je remercie Nigel Roche, de la St Bride Printing Library de Londres, de m'avoir aidée à retrouver ce document.)

CARTER,Harry, *et* VERVLIET, H.D.L., *Civilité Types*, The Oxford Bibliographical Society, Oxford University Press,1966.

FREINET, Célestin, *L'Imprimerie à l'école*, E. Ferrary éd., Boulogne 1927.

FREINET, Célestin, *«La littérature enfantine», Résumés des communications présentées au Congrès de Cracovie 1934*, II Sections, Cracovie Comité organisateur du Congrès, 1934.

JAVAL, Émile, *physiologie de la lecture et de l'écriture*, Paris, Félix Alcan,1905.

Le Men, Ségolène, *Les Abécédaires français illustrés du XIX siècle, Paris, Promodis, 1984.*

MINISTÉRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, *Hygiène des écoles primaires et des écoles maternelles. Rapports et documents présentés à M. Le Ministre de l'Instruction publique*, Paris, Imprimerie nationale, 1884,140p.

RABAN,B., «Survey of Teachers' Opinions: Children's Books and Handwriting Styles», in Dennis D. Reading, *Meeting Children's Special Needs*, Heinemann Educational Books,1984.

RICHAUDEAU, François, *Conception et production de manuels scolaires.*

Guide pour la conception, l'élaboration, la fabrication et l'évaluation des manuels scolaires, U.N.E.S.C.O., 1979.

SASSOON, Rosemary, «Through the Eyes of a Child- Perception and Type Design», Computers and Typography, *compiled by Rosemary Sassoon*, Oxford, Intellect, 1993, p. 149-177.

SPENCER, Herbert, *The visible word, Londres* , Royal College of Art, 1968.

WATTS, Lynne, *et* NISBET, John, *Legibility in Children's Books. A Review of Research, Windsor*, N.F.E.R. Publishing Company, 1974; notamment, chap.III: «Typographic Factors».

حروف الكتابة والملصقات الإعلانية

بقلم آن ماري كريستان

ترجمة محمد عبد الغني

إن استخدام تقنية الطباعة لعب دورًا محوريًا في تاريخ الإعلانات العامة: حيث إن السبل الحديثة في نشر المعلومات أتاحت مزايا حديثة -لم تكن موجودة لا في الأشياء المكتوبة بخط اليد ولا على النقوش الحجرية- للكتاب الحكوميين والنشرات الكهنوتية ورسائل الدكتوراه، والمطبوعات الكبرى، والإعلانات عن المنشورات وعروض الأداء المسرحي. ولما كان الإعلان المطبوع يعاد إنتاجه على الشاكلة نفسها في عدد هائل من النسخ فإنه قد أصبح وثيقة موضوعية. ورغم ذلك فنظرًا لأن كل نسخة كانت توضع في مكان بعينه، فقد كان القارئ لا يزال يتلقى هذا الملصق ولديه انطباع بأن هذه النسخة هي الأصل (وليست تقليد) وكانت تجد هوى في نفسه ومن المعلوم -أن الحكومات سرعان ما تبنت هذه الوسيلة- فاعتبارًا من 1536، أمر فرنسوا الأول ملك فرنسا أن تعلن المراسيم من خلال الملصقات الإعلانية بدلاً من المنادين العموميين -كما قرر في نهاية الأمر تنظيم استخدامها. وهكذا في يوليو 1791، على سبيل المثال، منع استخدام الحبر الأسود على الورق الأبيض بالنسبة للملصقات الخاصة في فرنسا- إذ كان الورق الأبيض حكرًا على الإدارة دون سواها.

هذه المظاهر من معرفة القراءة لم تكن فقط أساسية بالنسبة للملصقات ومدى فاعليتها، وإنما كانت أيضًا من خواصها المميزة لها. ففي ملصق إعلاني متصل بالتجنيد والتعبئة العسكرية عنوانه (إعلان إلى الشباب ذوي اللياقة البدنية) Avis à la belle Jeunesse، نجد أن هذا الإعلان يبرز أن النص كان أكثر أهمية من الصورة. إذ كانت مهمة الصور أن تستدعي إلى العقل فقط بعضًا من الصور والشخصيات النمطية دون الاهتمام بالواقعية أو حتى بالتواصل البصري (شكل 1). مثل هذا التماسك يزودنا به النص وحده، الذي أسهم بسطوره المستقيمة وحواشيه المتساوية في تناغم الصياغة الإجمالية. ورغم ذلك فإن الملصق لم يكن مجرد نقل كتابي للحديث. وكان تسطير النص يتبع قواعد ومفاهيم مسرحية صممت لكي نجعل التصوير المسرحي للمعنى أكثر وضوحًا وإثارة -وبالمثل، فإن تنغيم الأصوات يعول عليه أكثر من الجمل الفعلية ؛ كما أن الأحجام والأنماط المختلفة للحروف تمثل نقلات بصرية لصوت لابد من سماع الرسالة التي ينقلها بصورة أفضل. أما الجمل الكاملة بحروف صغيرة التي تجتمع في فقرة أسفل الإعلان فإنها تزودنا بمعلومات إضافية تشرح تلك الوثيقة وتحددها. أما الإعلان الحقيقي- وهو الإعلان الذي ينبغي أن يترك انطباعًا قويًا، فإنه يمثل بطريقة مختلفة كل الاختلاف: فقد تم تجزيئه إلى عدة أجزاء، تم تكبير حجم الخط لكل منها وأصبحت أكثر مهابة من خلال استخدام حروف كبيرة، وهو ما يولد شحنة في الصور تتخذ شكل الألفاظ

AVIS A LA BELLE JEUNESSE.

TROUPE LEGERE,
A PIED ET A CHEVAL.

LÉGION
DE FLANDRE
DRAGONS.



DE PAR LE ROY.

ON fait ſçavoir à toutes ſortes de Perſonnes de quelle qualité & condition qu'elles ſoyent, qui voudront prendre Parti dans la Légion de Flandre, n'auront qu'à s'adreſſer à Monſieur DE PIESSAC Lieutenant des Dragons de ladite Légion, qui leur fera toutes ſortes de bonnes compoſitions. Les jeunes Gens de Familles ſeront diſtingués.

Il recompenſera ceux qui lui procureront des beaux Hommes.



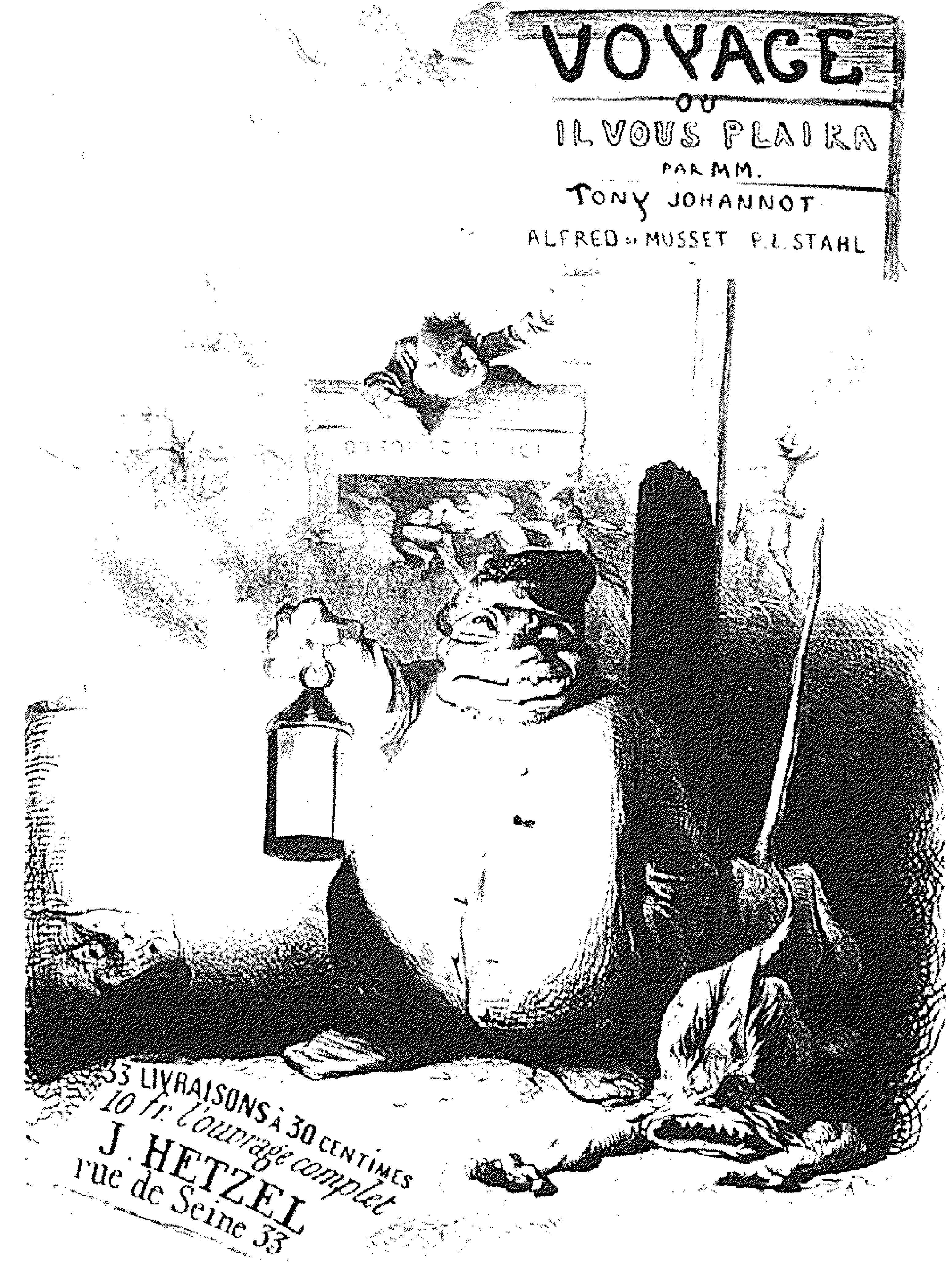
Il loge chez

شكل (1) مجهول المؤلف، إعلان للشباب من ذوي اللياقة البدنية-النصف الثاني من القرن الثامن عشر مكتوب على الخشب

لاحقًا وتمثل ذلك الازدهار أول الأمر في نمطين. وقد استند النمط الأول بصفة رئيسية على الحرية البصرية للسطر المطبوع وكان هناك تباين كبير بين أساليب وأحجام الحروف في حين ظلت الصورة أمرًا ثانويًا. أما النمط الثاني فقد استند على واجهة الكتاب (الغلاف). فقد اتخذ معظم المصورين مثل Grandville من الباب المغلق الذي يوشك أن ينفتح على عجائب وغرائب (وهو ما جعل الغلاف المقدمة والتمهيد الفوري والغامض للنص الذي يقدم له، وحوّله إلى ملصق إعلاني. كما أن مصورين آخرين كانوا أكثر دراية بحقيقة أن الملصق الإعلاني لابد وأن يشير يومًا إلى المحتوى في غياب الكتاب بذاته، حيث يمكن أن يثير الرغبة في معرفة نص يمكن أن يكتشف في مكان آخر –أي في محل الكتب المودع به . أما الملصق الإعلاني الثاني الذي أخرجه Johannot لرواية "سافر حيثما شئت" عام 1843 فإنه يشكل نموذجًا بارزًا لهذا المدخل (شكل 2). وبينما كان الملصق الإعلاني الأول قد نسخ غلاف الكتاب بصورة حرفية وكان هذا الأخير قد صيغ ببراعة من خلال الظل والمنظور، وهو ما يسمح بتفريغ مسافة عميقة من سطح الورقة. وهناك ثلاثة كائنات غريبة مثيرة في المقدمة تجتذب فضول عابر السبيل- ومع ذلك فإنه لا تومئ للكتاب وإنما إلى ذلك المخزن في محل الكتب الذي يقع فيه الكتاب. وهكذا فإن الخيال والفنتازيا الأدبية تشن هجومها بالفعل في رحلة الإثارة.

وبالنسبة إلى الملصقات الإعلانية، فقد كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر فترة للثورات التقنية والثقافية. فاختراع قوالب الطباعة مع نهاية القرن المنصرم قد حرر الفنانين من قيود الحفر على الخشب أو المعدن. كما أن تطور قوالب الطباعة الملونة التي وصلت إلى درجة الإتقان بصورة أو بأخرى حوالي عام 1865، قد حول الملصقات الإعلانية إلى شكل حقيقي من أشكال الفن. لكن هذا الفن اتخذ رغم ذلك استخدامًا عمليًا خاصًا. إن الطفرة الصناعية والتجارية التي شهدتها المجتمعات الغربية وما صاحبها من تطور حضاري، قد حول أسوار المدينة إلى وسيط متميز يمكن من خلاله إغراء العملاء بشراء منتجات جديدة.

وقد كان النجاح الفني والشعبي للملصقات الإعلانية التي أخرجها Jules Chéret من شأنه أن يجعل هذه الصور الجديدة صيحة جديدة تروق إلى من يقومون بجمع هذه الملصقات. لكن الرسامين لهذه الملصقات قد أصبحوا بالفعل أكثر دراية بأن الفرق بين المطبوعات والملصقات الإعلانية لم يكن يكمن في التقنية المستعملة بقدر ما كان في الهدف المرئي الذي كان على الملصقات الإعلانية أن تراعيه وهو هدف كان من الأساس ذا طبيعة مختلطة لأن الصورة لا يمكن أن تستغنى عن النص. وكان الاكتشاف أساليب الطباعة اليابانية أثره في تحفيز الفنانين الغربيين على الاندفاع في التجريب أكثر فأكثر. ففي عام 1868 قام ادوارد مانيت بتطوير "منظر الملصق الإعلاني" بصورة مستوحاه من النمط الياباني وذلك في مؤلف القطط لـChampfleurys، وهو ما لوحظ في استخدامه لخطوط تحديد بارزة ومساحات متباينة من الأسود أو الأبيض صور وأشكال. كما لوحظ في لجوئه إلى الحد الأدنى من الإشارات إلى المنظور. ولكن عمل Manet ظل في نهاية المطاف عمل رسام يتعلق باعتبار أن الكتابة منفصلة تمامًا عن الصورة. أما عن Pierre Bonnard –وهو العضو المتأثر بالتأثيرات اليابانية في جماعة نابي- فقد كان أكثر حساسية تجاه ملمح خاص آخر من ملامح فن الشرق الأقصى هو التداخل الوثيق بين الكتابة والصورة. ومن الناحية النظرية فقد جعلت الكتابة الألفبائية من مثل هذا الامتزاج بين الكتابة والصورة أمرًا صعبًا. ولكن Bonnard جربها في ملصق اعلاني عن المجلة البيضاء La Revue blanche (شكل 3). إذ كان اللون الأبيض للحروف الكتابية يميل إلى خلق رموز من خلال المجلة الأدبية التي يعلن عنها، حيث كانت منحيات الخط تسهم بصورة دقيقة في الصورة نفسها –اذ كان حرف "a" يلف نفسه حول خصر صاحبة المجلة كما لو كان طرف أحد القوارض مماثلاً لجديلة أو ضفيرة حول معطفها.



شكل (2) توني جوانو، إعلان عن نشر رواية "سافر حيثما أردت" 1843. كتابة على الحجر

التي انتزعت من سياقها مثل: LÉGION – DE FLANDRE – DRAGONS DE PAR LE ROY (فرقة التنين الفلامنكي –بأمر الملك).

إن أول تحول حاسم في الملصقات الإعلانية، هو ذلك التحول الذي أوحت به الكتب. وهو تحول يخص تلك النقلة في الأولوية البنائية من النص إلى الصورة. وقد حدث هذا التحول في بواكير القرن التاسع عشر، فقد سمحت تقنية الطباعة ذات القوالب الحجرية الذي اخترعه Aloys Senefelder عام 1798، للفنانين بأن يضعوا صورًا توضيحية داخل إطار النص المطبوع وذلك في صورة نقوش أو مشاهد مزخرفة وهكذا قام حوار بين الصورة والكلمات. وفي ذات الوقت، فقد تم إحياء النص من خلال تعبير طباعي جديد، تولد من خلال انتشار الصحف وبروز نمط الإعلان الأخاذ. هذه المبتكرات سمحت بتجارب أدبية متعددة الأصوات ومن أمثلة ذلك تلك المحاولة المشتركة التي قام بها الكاتب Chareles Nodier والفنان Tony Johannot في روايتهما الصادرة عام 1830 بعنوان "قصة ملك بوهيما وقلاعه السبعة" (انظر ص 379 شكل 4)

إن الحاجة إلى إصدار كتب مصورة بما تحتويه من إعلاناتها الخاصة أدت إلى ظهور نشر الملصقات الإعلانية، وكانت هذه الملصقات الإعلانية تطبع بحجم متواضع بالأبيض والأسود (مثلها مثل الكتب التي تعلن عنها) وكانت توضع في فترينات محلات الكتب حتى يمكن أن ترى من الشارع. وقد أصدر جاك Jacques أول هذه المطبوعات في عام 1828 في طبعه لملحمة فاوست لجوته التي قام بإعداد صورها يوجين ديلاكروا Eugéne Delacroix وقد ازدهرت هذه الملصقات الإعلانية

LA REVUE B

PARAIT CHAQUE MOIS
EN LIVRAISONS DE 100 PAGES
le no 1 fr. BUREAUX 1 rue Laffitte
EN VENTE PARTOUT

Bonnard 94

La revue blanche

Imp. Edw. Ancourt, PARIS

وقد وصلت الملصقات الإعلانية إلى أوج ازدهارها في النصف الأول من القرن العشرين، إذ طور Capiello صيغتها الأساسية عام 1901 بملصق اعلاني لرواية Cachou Lajaunie. وقد كان يشد انتباه ويجذب نظر القارئ تلك الصورة المؤثرة المصحوبة بنص موجز، ووضوح القراءة لا يمكن أن ينفصل عنه. وقد أوحى استخدام الفوتوغرافية، الأفكار السينمائية في أوروبا (لاسيما أفلام Sergi Eisenstein) للفنانين الذين لم يكونوا فقط عازمين على أن يفتحوا بابًا متقدمًا لعامة الناس في هذا المجال وإنما كانوا أيضًا يأملون في تطوير لغة حديثة حقيقية للاتصال ترتكز على تلك التركيبة البصرية الجديدة التي أرسيت قواعدها من خلال الملصقات الإعلانية منذ ذلك الحين فصاعدًا. هذا التحول الأخير في الملصقات الإعلانية أفاد فائدة كبيرة من حروف الكتابة، وهو ما يمكن أن نراه في أعمال El Lissitzky and Jan Tschichold. وفي فرنسا، فإن الفنان Adolphe Mouron المعروف باسم Cassandre طور أنماطًا طباعية جديدة عرفت باسم Bifur 1929 وPeignot 1936.

وفي فرنسا، شهدت الثلاثينيات من القرن العشرين، العصر الذهبي للملصقات الإعلانية، إذ قام كل من لوبو Charles Loupot، وكارلو Jean Carlu، وكولان Paul Colin، وكاساندر Cassandre بإعطاء دفعة للأفكار التلقائية لـ Capello وصلت بها إلى درجة من التجريد والدقة تدعو للإعجاب. ولكن نمو الإعلان وازدياده أدى إلى مولد وكالات مهنية محترفة، كان لابد فيها للأصالة الفنية أن تتواءم مع متطلبات فريق العمل. ورغم ذلك فإنه في بعض مجالات الإعلان –ولاسيما المسرح– كان المجال لا يزال مفتوحًا للإبداع الخلاق أن ينطلق بحرية فالملصق الذي صممه Marcel Jocno للمسرح القومي الشعبي T.N.P في عام 1951، حاول أن يزاوج ما بين مفهوم المخرج Jean Vilar للمسرح وبين الكتابة بالأحرف التي تحمل في صورة طيبة هذه الفكرة للمشاهدين. ولذلك طور Jacno نمطًا جديدًا يطلق عليه Chaillot وهو لون ريفي –مستوحى من المنشورات الرخيصة– مأخوذ عن نمط Didot المستخدم خلال فترة الثورة الفرنسية. وقد تأثر برغبة Vilar في تحريك كافة أدواته كسيرك متحرك وكتب:

"كنت ألاحظ الأزياء والأدوات،...الخ وهي تتحرك في صناديق تحمل علامات صاحب السفينة. ولذلك صممت شعار المسرح القومي الفرنسي "بالاستنسيل" وقمت بالتعديل والمبالغة في بعض ملامح Didot. ووضعتها في شكل بيضاوي وضعت عليه حروف هجاء اسم المسرح القومي الفرنسي. وبدى الأمر كله مثل طابع رسمي. وكانت كل الإعلانات، والأشياء المكتوبة بخط اليد، (البرامج) والملصقات، والكتيبات كلها مصاغة بهذه الطريقة.

وعندما أصبح Villar رئيسًا لمهرجان Avignon أثرى Jacno هذه الكتابة ذات حروف بثلاثة مفاتيح على شارة الشرف الخاصة بمدينة Avignon (شكل 4).

المراجع

L'AFFICHOMANIE, Catalogue du Musée de l'Affiche, Paris,1980.

L'AFFICHE DE LIBRAIRIE AU XIX^e SIÉCLE, Catalogue du Musée d'Orsay et du musée de la Publicité, par Réjane Bargiel et Ségolène Le Men, Paris,1987.

BARGIEL, Réjane, ZAGRODZKI, Christophe, *Le livre de l'affiche,* Paris, Alternatives,1985.

BARNICOAT,*John, Histoire concise de l'affiche,* Paris, Hachette,1972.

CHRISTIN,Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique,* Paris, Flammarion,1995.

شكل (3) بيير بونار ملصق إعلاني عن مجلة 1894، la revue blanche، الألوان بالطباعة الحجرية



شكل (4) مارسيل جاكنور، ملصق إعلاني عن مهرجان مسرح أڤينيون 1964، أوفست ألوان، متحف الدعاية والإعلان، باريس

JACNO, Marcel, «Typographie et théâtre, une expérience», *L'espace et la lettre, Cahiers Jussieu,* n°3, Paris U.G,E., coll. '10/18', 1977, p.349-358.

MAINDRON, Ernest, *Les Affiches illustrées,* Paris, H.Launette & Cie, 1886.

MAINDRON, Ernest, *Les Affiches illustrées 1~86~18~5,* Paris, G. Boudet,1896.

MOURON, Henri, *Cassandre,* Genève, Skira, 1985.

RENONCIAT, Annie, *La Vie et l'œuvre de J.J. Grandville,* Paris, ACR Édition-Vilo, 1980.

L'homme aux lunettes bleues qui se promenait nerveusement dans le couloir et qui me regardait en passant
Froissis de femmes
Et le sifflement de la vapeur
Et le bruit éternel des roues en folie dans les ornières du ciel
Les vitres sont givrées
Pas de nature !
Et derrière, les plaines sibériennes le ciel bas et les grandes ombres des Taciturnes qui montent et qui descendent
Je suis couché dans un plaid
Bariolé
Comme ma vie
Et ma vie ne me tient pas plus chaud que ce châle
Écossais
Et l'Europe tout entière aperçue au coupe-vent d'un express à toute vapeur
N'est pas plus riche que ma vie
Ma pauvre vie
Ce châle
Effiloché sur des coffres remplis d'or
Avec lesquels je roule
Que je rêve
Que je fume
Et la seule flamme de l'univers
Est une pauvre pensée...

DU FOND DE MON CŒUR DES LARMES ME VIENNENT

SI JE PENSE, AMOUR, À MA MAITRESSE
ELLE N'EST QU'UNE ENFANT, QUE JE TROUVAI AINSI
PÂLE, IMMACULÉE, AU FOND D'UN BORDEL.

CE N'EST QU'UNE ENFANT, BLONDE, RIEUSE ET TRISTE,
ELLE NE SOURIT PAS ET NE PLEURE JAMAIS;
MAIS AU FOND DE SES YEUX, QUAND ELLE VOUS Y LAISSE BOIRE
TREMBLE UN DOUX LYS D'ARGENT, LA FLEUR DU POÈTE.

ELLE EST DOUCE ET MUETTE, SANS AUCUN REPROCHE,
AVEC UN LONG TRESSAILLEMENT À VOTRE APPROCHE;
MAIS QUAND MOI JE LUI VIENS, DE-CI, DE-LÀ, DE FÊTE,
ELLE FAIT UN PAS, PUIS FERME LES YEUX — ET FAIT UN PAS.

CAR ELLE EST MON AMOUR ET LES AUTRES FEMMES
N'ONT QUE DES ROBES D'OR SUR DE GRANDS CORPS DE FLAMMES,
MA PAUVRE AMIE EST SI ESSEULÉE,
ELLE EST TOUTE NUE, N'A PAS DE CORPS — ELLE EST TROP PAUVRE.

ELLE N'EST QU'UNE FLEUR CANDIDE, FLUETTE,
LA FLEUR DU POÈTE, UN PAUVRE LYS D'ARGENT,
TOUT FROID, TOUT SEUL, ET DÉJÀ SI FANÉ
QUE LES LARMES ME VIENNENT SI JE PENSE À SON CŒUR

Et cette nuit est pareille à cent mille autres quand un train file dans la nuit
— Les comètes tombent —
Et que l'homme et la femme, même jeunes, s'amusent à faire l'amour.

Le ciel est comme la tente déchirée d'un cirque pauvre dans un petit village de pêcheurs
En Flandres
Le soleil est un fumeux quinquet
Et tout au haut d'un trapèze une femme fait la lune.
La clarinette le piston une flûte aigre et un mauvais tambour
Et voici mon berceau
Mon berceau
Il était toujours près du piano quand ma mère comme Madame Bovary jouait les sonates de Beethoven
J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone
Et l'école buissonnière, dans les gares devant les trains en partance
Maintenant, j'ai fait courir tous les trains derrière moi
Bâle-Tombouctou
J'ai aussi joué aux Courses à **Auteuil** et à **Longchamp**
Paris-New-York
Maintenant, j'ai fait courir tous les trains tout le long de ma vi
Madrid-Stockholm
Et j'ai perdu tous mes paris.
Il n'y a plus que la **Patagonie**, la **Patagonie**, qui convienne à mon immense tristesse, la **PATAGONIE** et un voyage dan
les mers du Sud
JE SUIS EN ROUTE
J'AI TOUJOURS ÉTÉ EN ROUTE
JE SUIS EN ROUTE AVEC LA PETITE JEHANNE DE FRANCE
LE TRAIN FAIT UN SAUT PÉRILLEUX ET RETOMBE SUR TOUTES SES ROUES
LE TRAIN RETOMBE SUR SES ROUES
LE TRAIN RETOMBE TOUJOURS SUR TOUTES SES ROUES

« Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre? »

Nous sommes loin, Jeanne, tu roules depuis sept jours
Tu es loin de Montmartre de la Butte qui t'a nourrie du Sacré-Cœur contre lequel tu t'es blottie
Paris a disparu et son énorme flambée
Il n'y a plus que les cendres continues
La pluie qui tombe
La tourbe qui se gonfle
La Sibérie qui tourne
Les lourdes nappes de neige qui remonten
Et le grelot de la folie qui grelotte comme un dernier désir dans l'air bleui
Le train palpite au cœur des horizons plombé
Et ton chagrin ricane...

« Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? »

Les inquiétudes
Oublie les inquiétudes
Toutes les gares lézardées obliques sur la route
Les fils téléphoniques auxquels elles pendent
Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent
Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un harmonica qu'une main sadique tourmente
Dans les déchirures du ciel les locomotives en furie
S'enfuient
Et dans les trous
Les roues vertigineuses les bouches les voix
Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses
Les démons sont déchaînés
Ferrailles
Tout est un faux accord
Le *broun-roun-roun* des roues
Chocs
Rebondissements
Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd...

« Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ?

Mais oui, tu m'énerves, tu le sais bien, nous sommes bien loin
La folie surchauffée beugle dans la locomotive
La peste le choléra se lèvent comme des braises ardentes sur notre route
Nous disparaissons dans la guerre en plein dans un tunnel
La faim, la putain, se cramponne aux nuages en débandade
Et fiente des batailles en tas puants de morts
Fais comme elle, fais ton métier...

« Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? »

Oui, nous le sommes, nous le sommes
Tous les boucs émissaires ont crevé dans ce désert

الشعر المرئي، والصورة المقروءة

بقلم آن ماري كريستان

ترجمة **قاسم عبده قاسم**

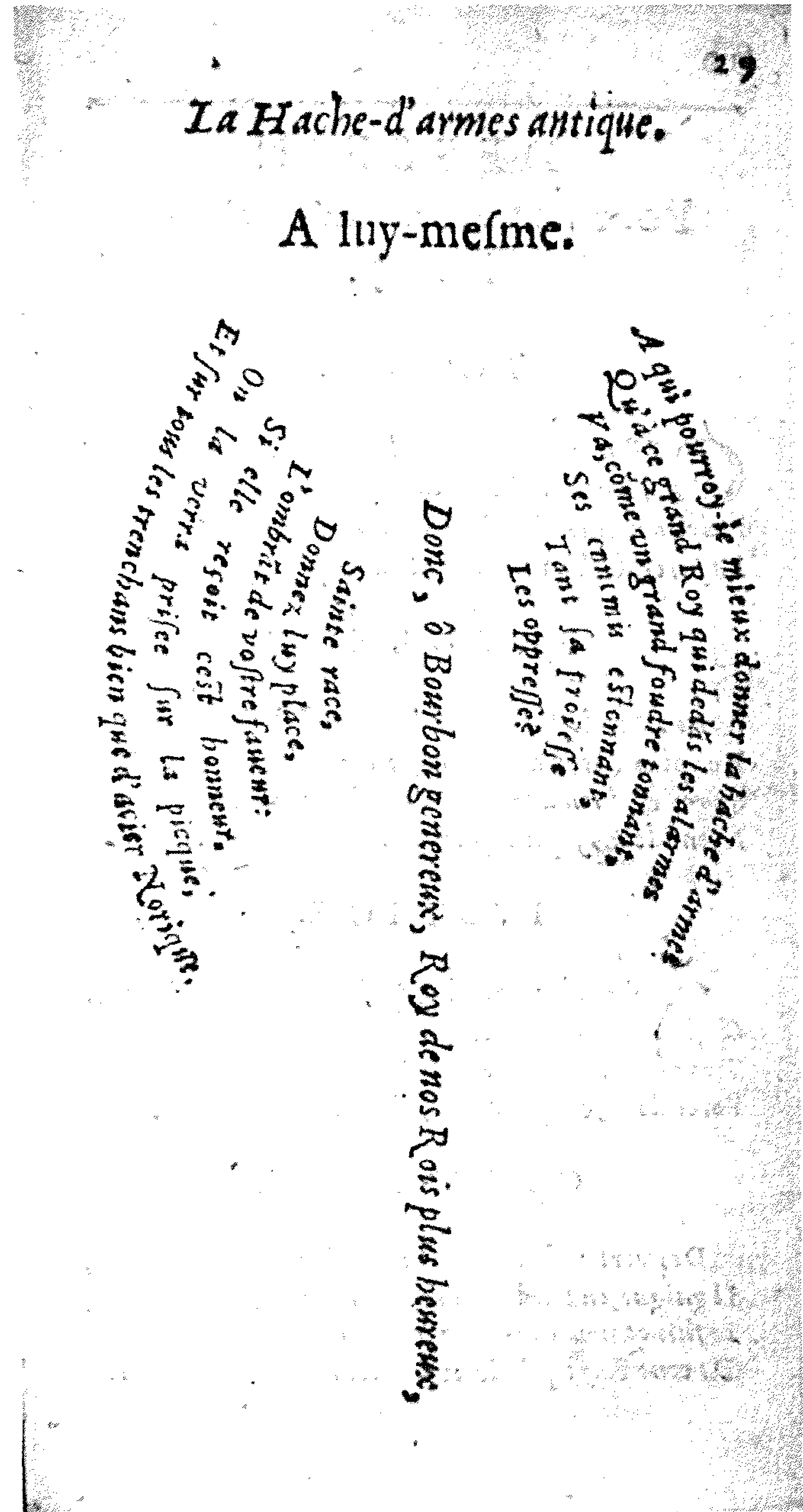
نقلت الأبجدية الإغريقية الإعراب المرئي إلى درجة غير مسبوقة من العقلانية وإذْ فعلت هذا فإنها حولت المبدأ الكامن وراء الكتابة نفسها إلى مبدأ عتيق عفا عليه الزمن. والواقع أن نظام الكتابة الجديد، وهو بخلاف الأنظمة التي سبقته وكانت تتيح للقراء إعادة بناء نص ما على أساس مفاتيح بصرية منتظمة على سطح بعينه، كان يتطلب من القراء استكمال عمل حقيقي يتألف من خطوات ثلاث لا ترتبط كل منها بالأخرى: أولاها، ضرورة التعرف على الحروف المتحركة والحروف الساكنة عن طريق الكتابة الخطية، ثم ضرورة تجميعها في وحدات، وأخيرًا، ضرورة فهم النص عند الاستماع إلى هذه الوحدات المتتابعة. ولم تعد الطريقة الهجائية لفهم أي نص مكتوب نوعًا من القراءة وإنما هي أشبه بحل الشفرة. كذلك كانت العلامات التي أرستها لتكون نماذج تفتقر بالفعل إلى نفس جوهر ما يفترض أن توصله -وإنما كانت دالاً شفويًا معينًا. وأي حرف في الأبجدية، باعتباره شفرة دالة على صوت، وإنما هو في الحقيقة علامة صامتة.

ومن ثم فإن الاستخدام الأدبي لتلك الأبجدية سار في اتجاهين متعارضين، وتوقف ذلك على ما إذا كان الكتاب راغبين في التخفيف من إخفاقات الأبجدية بابتكار معيار من لدنهم لرصد الوضوح المرئي المطلوب للقراءة، أو ما إذا كانوا، على العكس، يريدون استغلال الغموض المتعلق بالعلامات التي تولدت عن الأبجدية لخلق نوع من المخزون الذي يحوي متفرقات من الموسيقى اللغوية التي يمكن نطقها دون فهمها.

كانت *الأهمية التي علقتها الحضارة الغربية* -في نفس لحظة اختراعها الأبجدية- على مفهوم التقديم، أو (المحاكاة) هي السبب في شرح الحروف بطريقة شديدة الجاذبية على الرغم من الخطأ الأساسي الذي يعتورها. *واعتقد الناس أن الحروف، باعتبارها* أشكالاً مرئية، لم تكن تعبر عن أي معنى شفوي بحد ذاتها، إلا أنها كانت مشحونة بمعنى قياسي. وقد أثار هذا التفسير عدة مناقشات ومجادلات، تم تسجيل أولاها في كتاب كراتيلوس Cratyle لأفلاطون. وقد دافع عن النظرية القائلة بأن الحرف يعكس صوتًا في الطبيعة (ويتيح بذلك للأسماء أن تمثل الأشياء التي تدل عليها) في مواجهة هرموجينيس الذي كانت الحروف بالنسبة له مجرد مصطلحات. وربما كان ينبغي البحث عن أصول هذه النظرية في إحساس الإغريق بأنهم قادرون على استيعاب كل من الألفبائية والكتابة الهيروغليفية -التي تبدو للوهلة الأولى مجموعة من الصور التشكيلية- بالرغم من أنهم لم يعودوا قادرين على فهم نظام الكتابة الهيروغليفية (وربما يكون هذا وحده سبب فهمهم الخاطئ). وهذا الافتراض مشروع تمامًا من حيث إن الإغريق كانوا مدينين أيضًا للحضارة المصرية بطريقة أكثر حذقًا في الكتابة، وهي طريقة وثيقة الصلة بالكتابة وظلت موجودة حتى مطلع القرن التاسع عشر من خلال حفظ النصوص عن ظهر قلب. ذلك أن المقالات القديمة عن البلاغة كانت تكرس أجزاءها الأخيرة لـ(الذاكرة الاصطناعية) وهي طريقة أساسها اختيار الصور اللافتة للنظر التي صممت لكي تُكَّون رموزًا دالة على خطبة ما، وكان (موضوع) تلك الصور يحظى بأهمية عظيمة. وكان هدف تلك الطريقة إتاحة الفرصة للخطيب لكي يتذكر مراحل الخطبة على التوالي في رحلة عقلية يقوم بها عبر فضاء مألوف توضع فيه الصور التي ترمز إلى كل مناقشة. وفيما بعد استبدل كوينتيليان هذا النظام بنظام آخر أكثر تجريدية، بيد أنه كان نظامًا جعل المبدأ أشد وضوحًا: ذلك أنه نصح الخطباء بأن يتذكروا الخطبة عن طريق الاسترجاع المرئي للأماكن الموجودة فوق اللوحة، أو الصفحات، التي كتبت عليها الخطبة -أي *مواضع الهوامش* وأماكن (*الفراغات*) وكذلك *الترتيبات الخطية* للسطور وهوية الكلمات.

ومن العصر الهيللنستي القديم إلى الفترة المعاصرة، فإن كل الإبداع الأدبي والشعري *الذي يتضمن وضوح الحروف*، قد أفاد من

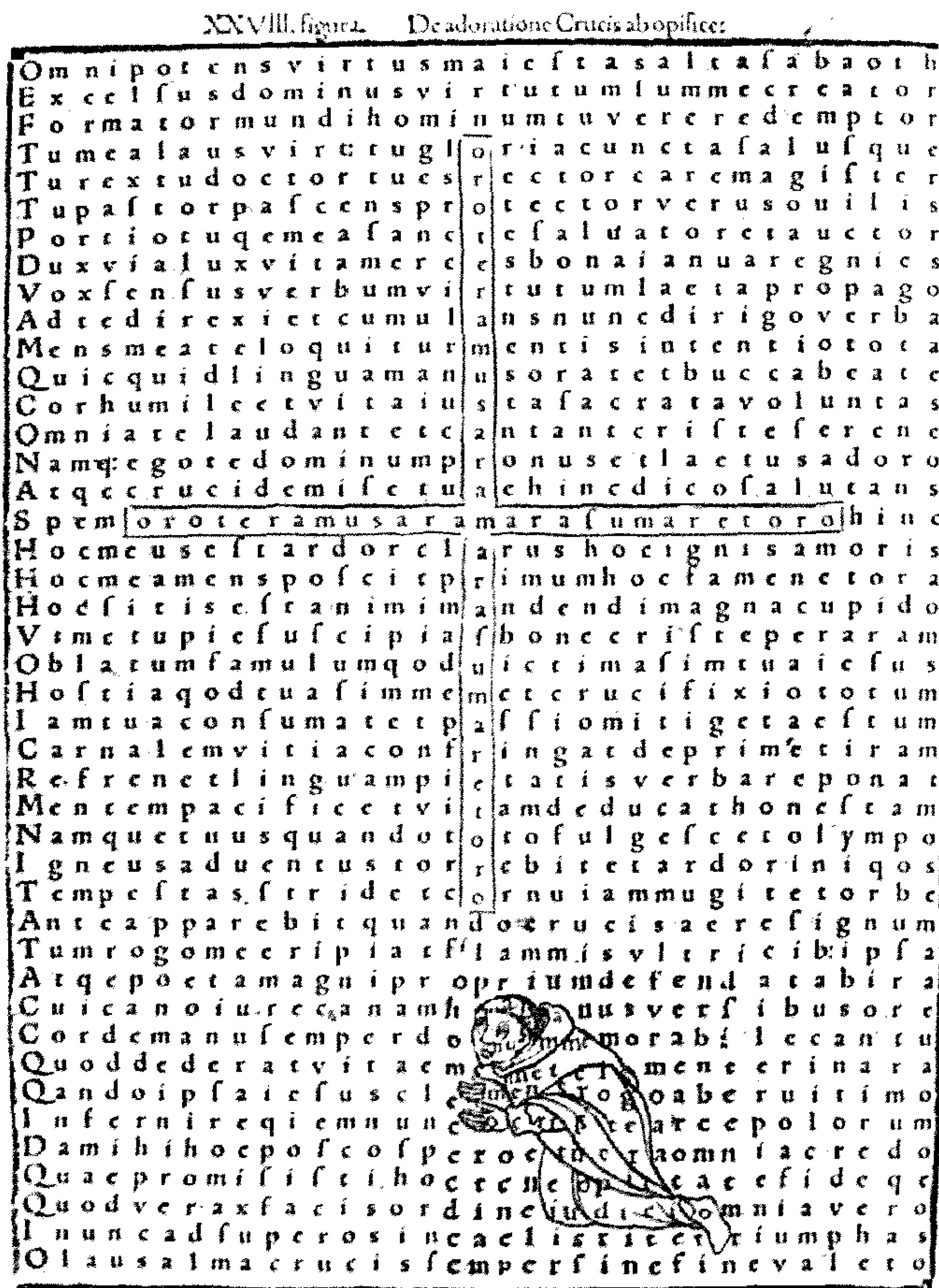
شكل (1) بليز سندرارس وسونيا ديلوني، قصيدة عن القطار العابر لسيبيريا، عنوانها La prose du transsipérien et du la petite Jehanne de france (تفاصيل) 1913 م.



شكل (2) سيمياس الرودس، البلطة ترجمة فرنسية عن مختارات من الشعراء الأغريق القدامى، (ستراسبورج: أرجينتوراتي 1772–1776) .

أحد هذه التفسيرات أو الآخر. وهناك اعتقاد بأن سيملاس الرودسي، وهو شاعر من القرن الرابع قبل الميلاد، هو مؤلف أول (مقطع مشكل) من خلال ثلاث من قصائده –الأجنحة، والبيضة، والفأس– التي تجمع مابين الأطوال المختلفة للسطور والضوابط الخطية للأبجدية لكي تكشف عن شكل الشيء الذي يحمله العنوان أثناء القراءة (شكل 2). وقد حقق القرن السادس عشر قبولاً لهذه الوسائل، لأن تطور الطباعة أتاح الفرصة للأعمال الطباعية الفذة وقدم أمثلة كثيرة مثل قصيدة قنينة الخمر (Dive Bouteille) المنسوبة إلى رابيليه وتزايد ظهور الأشعار التشكيلية في جميع أنحاء أوربا من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر، وعادة ما كانت تنتج لأغراض فكاهية أو هجائية. وقصيدة Carmina figurata التي ألفها رابانوس في بواكير القرن التاسع (شكل 3)، هي أقرب إلى المعالجة الشفوية للحروف التي أجازتها السامية (بسبب بنائها الساكن والسامي، وكما تتضح من الممارسة القبلانية في آن واحد). وتلعب هذه القصائد على صف الحروف لا لكي تكون أشكالاً وإنما لكي تمجد القيمة الخفية للرسالة التي تحملها. ويتطلب عمل موروس من القارئ أن يحملق بعينيه لكي يتتبع الشبكة المكتوبة حرفًا بحرف حتى يمكنه التعرف على عبارة ما وبطريقة تجعل من غير الممكن فهم الأشكال سوى داخل نص هو نفسه ممتلئ متماسك ومستمر وتبقى الحروف جزءًا ثابتًا لا يتجزأ فيه.

وفي القرن الخامس عشر أتاح اختراع الحفر على الكليشيه صورًا بوسائل لم تكن متصورة من قبل للنشر مما حفز الفنانين على تصوير إسهاماتهم في الكتب بطريقة جديدة. وبإخضاع الحروف لسطح طباعي، في الوقت نفسه، كان لابد وأن يحطم التقاليد –التي

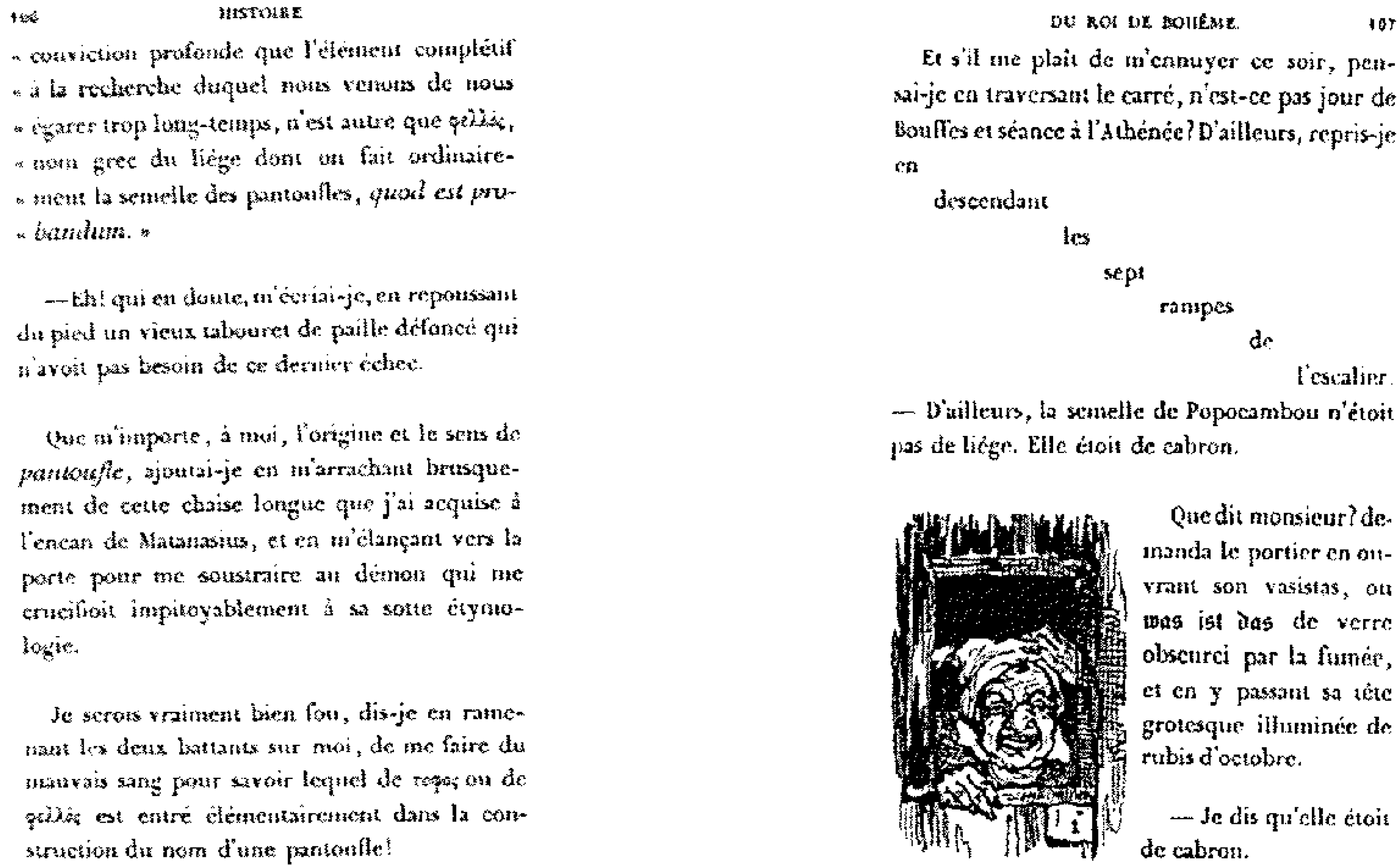


شكل (3) روبانوي ماوروس، عن مدائح الصليب المقدس (فورتزهيم 1503)

تولدت عن عادات الكتابة اليدوية العتيقة- التي كانت تربط كل حرف إلى جاره بشبكة متقنة من الروابط. هذا العزل أشعل شرارة فروض جديدة عن مغزى الأبجدية المفترض، مثل تلك الفروض التي طرحها جيوفروي توري، الذي سعى إلى أن يجد في بنية الحروف نسب الجسد الإنساني، وهي نفس النسب التي يفترض أنها تعكس نظام العالم. وعلى أية حال، فإنه فضلاً عن ذلك كله، فإن الطباعة منحت العناصر المحايدة الواضحة في الصفحة -كل هذه الفراغات (الخالية) بين الحروف والسطور- هوية مادية مساوية لتلك الهوية التي تمتلكها الحروف نفسها. وهكذا حولت الضوابط الفنية للطباعة غياب العلامة النصية (أو الشخصية) إلى علامة مكتملة تمامًا.

ولم يحدث في مرحلة لاحقة من القصة، على أية حال، أن أصبح الكتاب والشعراء مدركين حقًا لهذه الظاهرة وللإمكانيات التعبيرية الجديدة التي قدمتها. وبقيت نشرة فرانشيسكو كولونا سنة 1499 م لكتاب Hypnerotomachia poliphili (حلم بوليفيلو) -الذي استطاع فيه ألدوس مانتيوس، بقدرة فنية نادرة للغاية، أن يزاوج بين طباعة الصفحة وجمال الصور التوضيحية- دون منازع حتى منتصف القرن الثامن عشر حينما قاد لورنس شتيرن تجربة أدبية أصلية بمزج الحروف مع الصورة في كتاب Tristram shandy (1760 م) وتحت إلهام تجديد شتيرن نشر كل من تشارلز نودييه وتوني جوهانو سنة 1830 م كتابهما الذي يحمل عنوان Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux (قصة ملك بوهيميا وقلاعه السبع). ولم يكن هذا عملاً من نتاج صوتين فقط، ولكن نتاجًا لثلاثة أصوات، لأن إبداع الطابع كان حاسمًا مثل إبداع المؤلف والرسام تمامًا، سواء بالتأكيد على القصد التعبيري للنص من خلال صف السطور بطريقة مثيرة، أو بالتركيز على المرح الوارد في نقش صغير (مثلاً لشخصية متعصبة ضامرة الجسد وطويلة) أو من خلال قطع الكلمات بطريقة تتحدى المعنى، أو بإبراز جملة مذهلة من خلال خط معين لافت للنظر (شكل 4).

وقد تأكد بشكل حاسم ظهور أدب في الغرب يسعى إلى تمييز الجانب المرئي من النص على دقته الشفوية على يد ستيفان مالارميه سنة 1897 عندما نشر (رمية حظ لا تضيع الفرصة أبدًا) un coup de dés jamais n'abolira le hasard هذه النسخة، التي ظهرت في مجلة Cosmopolis الأدبية، كانت مجرد تخطيطٍ مؤقتٍ للمشروع النهائي، الذي لم ينشر حتى سنة 1914 (شكل 5). وحسبما أوضح بول فاليري، فإن مالارميه كان قد درس بعناية كبيرة (حتى في الملصقات وفي الصحف) النسبة بين المساحات البيضاء والسوداء الناجمة عن صف الحروف -أي الكثافة النسبية لأسطح الطباعة. وعلى أية حال، كان (التجديد الوحيد) الذي كان الشاعر يزعم أنه صاحب الفضل فيه، هو (وضع الفراغات للقراءة): والحقيقة أنه أكد على أن (الأولوية) للفراغات؛ لأنها تسترعي الانتباه أولاً. وربما كان هذا التجديد يسعى في البداية إلى تقديم مؤثرات بصرية معينة داخل الكتابة. ولكن بعمل هذا، طرح تحديًا أساسيًا أمام مبادئ الإبداع الأدبي. ذلك أن


106 HISTOIRE

« conviction profonde que l'élément complétif « à la recherche duquel nous venons de nous « égarer trop long-temps, n'est autre que φελλὸς, « nom grec du liége dont on fait ordinaire- « ment la semelle des pantoufles, *quod est probandum.* »

— Eh! qui en doute, m'écriai-je, en repoussant du pied un vieux tabouret de paille défoncé qui n'avoit pas besoin de ce dernier échec.

Que m'importe, à moi, l'origine et le sens de *pantoufle*, ajoutai-je en m'arrachant brusquement de cette chaise longue que j'ai acquise à l'encan de Matanasius, et en m'élançant vers la porte pour me soustraire au démon qui me crucifioit impitoyablement à sa sotte étymologie.

Je serois vraiment bien fou, dis-je en ramenant les deux battants sur moi, de me faire du mauvais sang pour savoir lequel de [illegible] ou de φελλὸς est entré élémentairement dans la construction du nom d'une pantoufle!

DU ROI DE BOHÊME. 107

Et s'il me plait de m'ennuyer ce soir, pensai-je en traversant le carré, n'est-ce pas jour de Bouffes et séance à l'Athénée? D'ailleurs, repris-je en

descendant
les
sept
rampes
de
l'escalier.

— D'ailleurs, la semelle de Popocambou n'étoit pas de liége. Elle étoit de cabron.

Que dit monsieur? demanda le portier en ouvrant son vasistas, ou was ist das de verre obscurci par la fumée, et en y passant sa tête grotesque illuminée de rubis d'octobre.

— Je dis qu'elle étoit de cabron.

شكل (4) شارل نوديه وتوني جوانوه، تاريخ ملك بوهيميا وقلاعه السبعة. (باريس، ديلانجل 1830).

مالارميه لم يمنح (المبادرة للكلمات فحسب) على حسب تعبيره، ولكنه حين مضى على هذا النحو فإنه فوض هذه المبادرة إلى القارئ: فالقارئ وحده هو الذي يحدد قيمة هذه الفراغات المبعثرة عبر الصفحة مثل شذرات عديدة من التفكير الصامت، في اللحظة التي تتم فيها قراءتها.

وقد زعم بيير ريفيردي لأنه كان طابعًا للكتب، أنه استخدم الفراغات البيضاء في الصفحة لكي يخترع شكلاً للشعر الغنائي الذي كان يكتب كتابة خالصة. والطبعة الثانية سنة 1945م Ardoises du toit (ألواح السقف) وكان التخطيط لها أفضل من طبعة سنة 1918م، كشفت عن استراتيجيته: إذ كان القارئ متورطًا في تقييم النص من حيث الفراغ الذي فيه، ويحثه على طرح تلك المعاني التي بقيت (الفراغات) صامتة عنها؛ ومن هنا فإن هذه الفراغات قدمت بعدًا زمنيًا ومؤثرًا أدى إلى تكبير رنين زمن القراءة (الحاضر) المحسوس. أما جويوم أبوللينير، الذي يصنع عمله تحت علامة الرسم (كانت أول طبعة تنشر من Calligrammes سنة 1918 م، وقد اعتبرت خاتمتها صيحة كوريجيو (أنا أيضًا، إنني رسام) فقد أعاد إحياء التقاليد القديمة عن القصيدة المرسومة (شكل 6)، ولكنه كان ملهمًا أيضًا بإبداعات أصدقائه المستقبليين الحافزة، بدعوتهم إلى (تحرير الكلمات)، حسبما عبر عنها مارينتي. وأثناء العقدين التاليين، ألزم الفنانون والشعراء أنفسهم بصورة اجتهادية بهذا التحرير، سواء عن اهتمام بكسر البناء الأكاديمي للنص أو لكي يخلقوا أساليب صف حروف تكون ملائمة بصورة أفضل مع المتطلبات الحديثة، على نحو

EXCEPTÉ
à l'altitude
PEUT-ÊTRE
aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà
hors l'intérêt
quant à lui signalé
en général
selon telle obliquité par telle déclivité
de feux

vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

شكل (5) صفحة من مؤلف ستيفان مالارميه، Un coup de dés jamais' abolira le hasard

ما شهده العمل الإبداعي لفيليهيرخليبنيكوف، El Lissitzky (شكل 7) وكيرت شيشويترز، وجان تشيشولد وأ.م. كاساندر. وقد أخذت التجارب الحرفية الناتجة عن هذا أشكالاً متنوعة إلى حد كبير. بيد أنها جميعًا كانت تتميز برغبة ملحة في أن تضفي بعدًا عالميًا على الإبداع، لعدة أسباب؛ إذ رفض الفنانون الثقافات الوطنية التي كانت الحرب قد جردتها من مصداقيتها وهيبتها: ولم يستطيعوا في النهاية وبصورة متعمدة أن يدعوا إلى كتابة فردية كانت متعددة اللغات في صميم مبادئها؛ وكان هناك عدد كبير من الكتاب مأخوذين بأوجه الغموض المتعددة، سواء خطية أو سمعية، في الحروف.

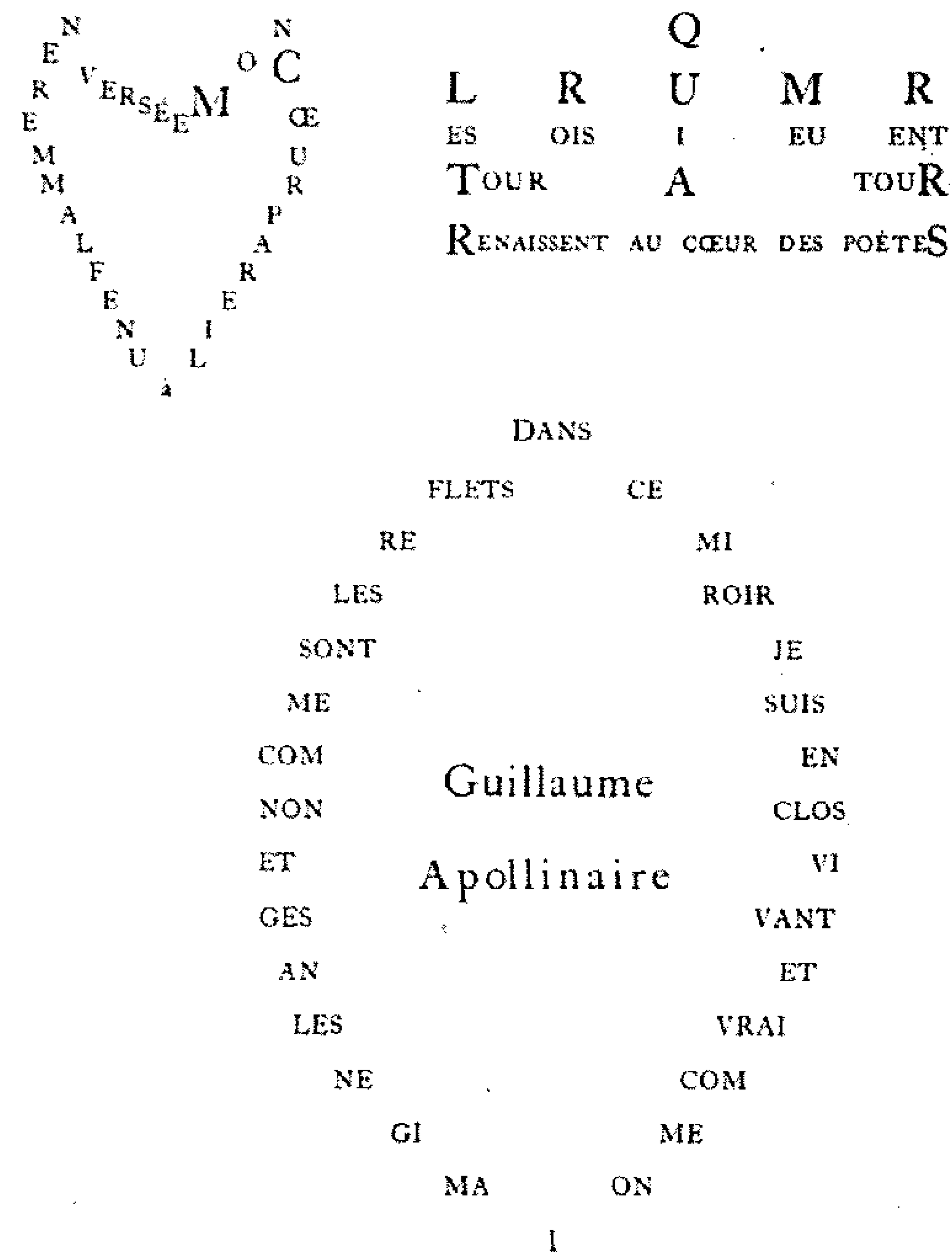
وكانت أكثر التجارب طموحًا هي التي هاجمت النص باعتباره نصًا. وقد بدأت على يد عزرا باوند وجيمس جويس، واستمرت في كتابات ريمون كينو ووليام بيروفس، وإذ بدأت حركة الحروف في خمسينيات القرن العشرين، ومعها الشعر الواقعي، وحركة Spatialisme، التي شعرت جميعها بأن (الحرف) كان أفضل وسيلة لإعطاء شكل جذري لدفاعهم عن التحرر من الشروط الثقافية. وكان الفن بواسطة أمثال يوجين ينجر من سويسرا ومجموعة نواجاندر من البرازيل، ويان هاميلتون فينلاي من سكوتلندا، وجيي كولار من تشيكو سلوفاكيا، وكارلو بيللولي من إيطالي، وبيير جارنييه من فرنسا، هو الذي استكشف التأثيرات الفراغية للطباعة لكي يقدموا أشكال حروف جديدة أو معاني أصيلة. وقد انضم إليهم عدد قليل من الفنانين اليابانيين –كيتاسونوكاتسو، وسيليشي نييكوني– اللذين كانا يسعيان، مثلهم إلى نظام كتابة أصلية يتفاعل داخل نظام الكتابة الياباني.

إن الإيحاءات الصامتة الناتجة عن الكتابة غير الواضحة هي التي قادت هنري ميشو وكريستيان دوترمون، في الوقت نفسه من الشعر إلى الرسم، من النص إلى التصوير بالرسم. وباعتبارهما رسامين–شاعرين فإنهما يحتلان الحدود القصوى لنمط من الفن، كان في القرن التاسع عشر قد انفصل بالفعل عن تراث (الكتاب ذي الرسوم التوضيحية و هو الفن الذي تسبب في ميلاد (كتاب الرسام). والمصطلح يوصل تمامًا ذلك الاحتقار الذي كان يحسه عشاق الكتب تجاه الأعمال التي يقوم فيها الرسامون، وهم أبعد ما يكونون عن الرضى بالدور الثانوي الذي تحدد لهم بشكل صارم، بالسعي لاحتلال

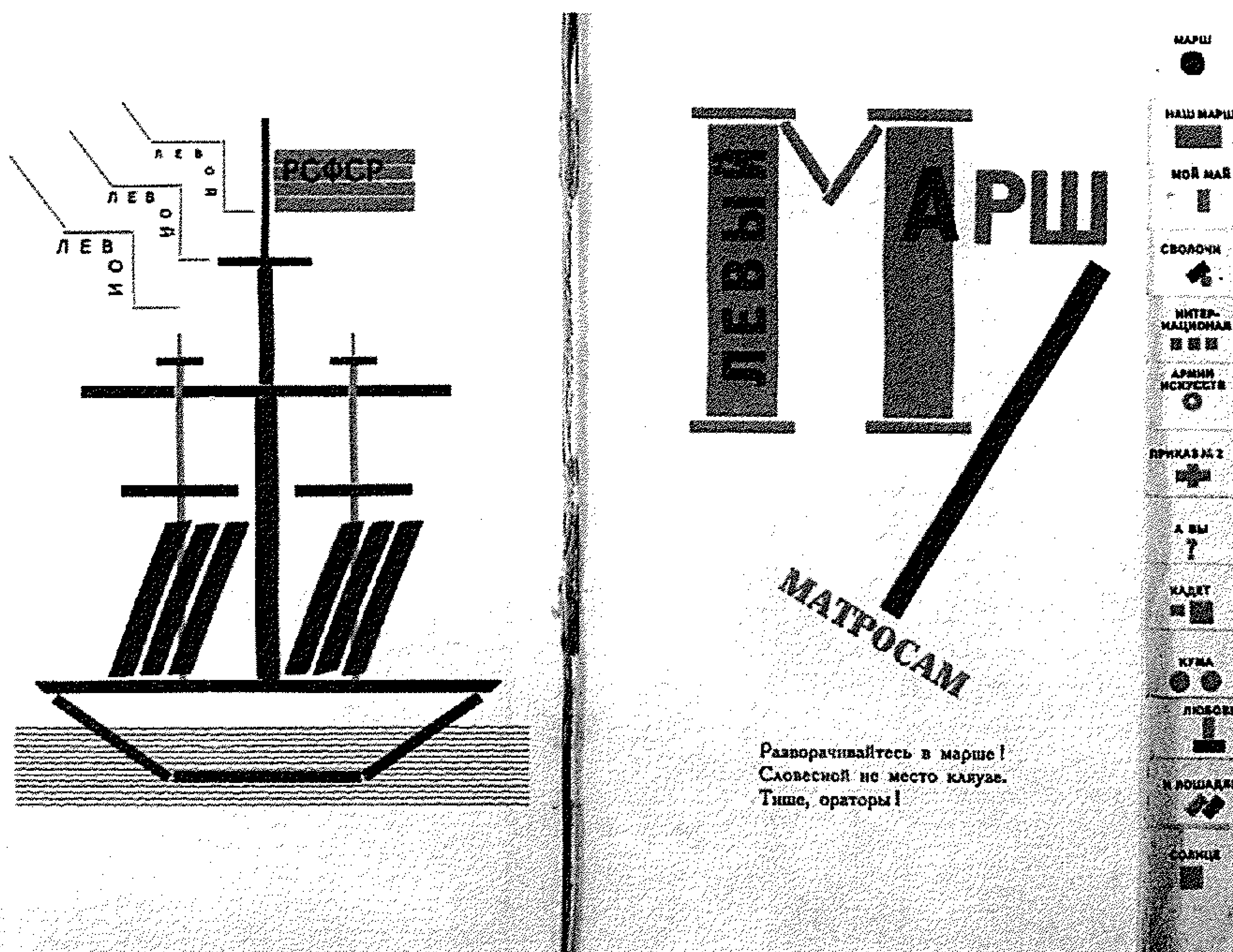
مكان يساوي مكان الكتاب: إذ إنهم كانوا يقصدون تقديم (قراءة مرئية) من خلال صانع الصور، وليس مجرد دور المساعد المقلد المتواضع كما يتوقع منهم عادة. وهذا هو السبب في أن المتعاونين مع الرسامين بإخلاص وحمية كانوا هم الكتاب الذين رفضوا بصورة تصنيفية، مثل مالارميه وأندريه جيد، تلك الرسوم المزرية الخاوية من الفن التي أطلق عليها الرسوم التوضيحية (الحرفية).

ويتكشف تاريخ الملصقات على نحو مواز لتاريخ كتب الرسامين. ويمكن تتبع جذور كل منهما في طبعة فرنسية لرواية فاوست التي كتبها جوته، وقدم لها ديلاكروا رسومًا على حجر طباعة، وأنتج لها ديفيريا أول ملصق دعاية سنة 1828 م وعلى الرغم من أن استقبال العامة لها كان فاترًا، فإن جوته كان متحمسًا للكتاب. وبنهاية القرن كان الرسامون الذين تعلموا فن الملصقات الهجين حقًا يمكنهم أن يعطوا مجالاً كاملاً لفن الكتب المرسومة : مثل مانيه (Le Fleuve الذي كتبه شارل كروس سنة 1874؛ وترجمة مالارميه لكتاب Le Corbeau لإيدجارب بو)، وموريس دوني (كتاب أندريه جيد Le Voyage d'urien 1893م)، وبيير بونارد (كتاب فيرلين 1900م، Parallelement). وفي هذه الأعمال، تداخلت الصور والنصوص، بحيث خلقت حوارًا بين السطر واللون يلعب فيه بياض الصفحة دور الوساطة والتكبير. ويعمل الإبدا ع على مستويات ملازمة عديدة –ويمكن للمرء أن يقول إنه إبدا ع موسيقي– يحافظ على مسافة زمنية ومساحة في الوقت نفسه بين الموضوعات المرئية والمكتوبة بدلاً من أن يجمع بينهما، طالما أن ذلك يحدث خلال القراءة نفسها: وهو يكشف بوضوح عن استمرارية خطية سائدة (من خلال تكرار الموتيفات أو الاستمرار البسيط للأسلوب) بيد أنه إبدا ع من ذلك النوع الذي يبقى مع هذا غير قابل للسيطرة، إذ أنه مرتبط إلى أبعد حد بكل ما يحيط بالنص الذي يتعامل معه. بل يمكن أن يجعل الحوار أكثر جسارة، على نحو ما أوضحت سونيا ديلوناي بطريقة معتبرة هي وبليز سندرارس سنة 1913 م مع كتاب La Prose du Transsibérien، وهي قصيدة (مغموسة في النور على حد تعبير سندرارس، عندما حولا الكتاب إلى شريط طوله ست أقدام ونصف قدم، مؤلف من أربعة أفرخ ملصوقة ومصمم بحيث يفتح على الطريقة الصينية (شكل 1). وهنا كشفت الطباعة والرسوم التوضيحية اهتمامًا مشتركًا بإعلاء شأن الجوانب البصرية للنص: فما يزيد على عشرة أسطح لحروف مختلفة وأشكال متنوعة تم استخدامها، كما تم تبرير الفقرات بحيث تؤلف رسمًا، كما أن لعبة التناقض المتلازم حرر اللون من عبء الرسوم التوضيحية .

والمبادرة لمثل هذه المشروعات الخلاقة كان لابد لها من أن تتحول بسرعة، تقليدًا أمبراوزفولار (الذي كان وراء كتاب بالتوازي)، لناشري الكتب والمجلات الذين كانوا في الوقت نفسه خبراء فنيين. وإذ كان هؤلاء الناشرون فنانين على طريقتهم فإنهم رتبوا مواجهات مع الكُتَّاب –في الماضي أو الحاضر– والرسامين الذين يمكنهم أن يعلوا من قيمة النص بطريقتهم. وهكذا ظهر، إذ ما تحدثنا فقط عن النصف الأول من القرن العشرين، طبعة سنة 1909 كان ڤايلر



شكل (6) قصيدة عنوانها "قلب وتاج ومرآة" من مؤلف چوليام أبولونير المسمى صورة جميلة بالخطوط (باريس. 1918, Mercure de feance)



شكل (7) صفحة مزدوجة من دليا جلوسا (من أجل الصوت) لـEl Lissitzky و Vladi,mir Mayakovsky (برلين، 1923)

"الساحر المفسد" لأبولونير وديران، وكذلك نشر مؤلف مسخ الكائنات لأوفيد، وبيكاسو وذلك في طبعة سكيرا سنة 1931. وكذلك طبعة تيرياد سنة 1948 لكتاب أغنية الموتى لريفادي وبيكاسو (شكل 8)، وعلى الصفحات البيضاء لتلك الكتب كان هناك عودة من جديد للتقاليد القديمة لثقافات التصوير الرمزي، وفيه ارتبطت الصورة والنص مرة أخرى معًا في نهاية المطاف.

المراجع:

CHAPON, François, *Le Peintre et le livre, l'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987.

DOTREMONT,Christian, *Traces*, Jacques Antoine, Bruxelles,1980.

GARNIER, Pierre, *Spatialisme et Poésie concrète*, Paris, Gillimard.1968

MASSIN, *La Lettre et l'image. La Figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*, Paris, Gillimard, 1970.

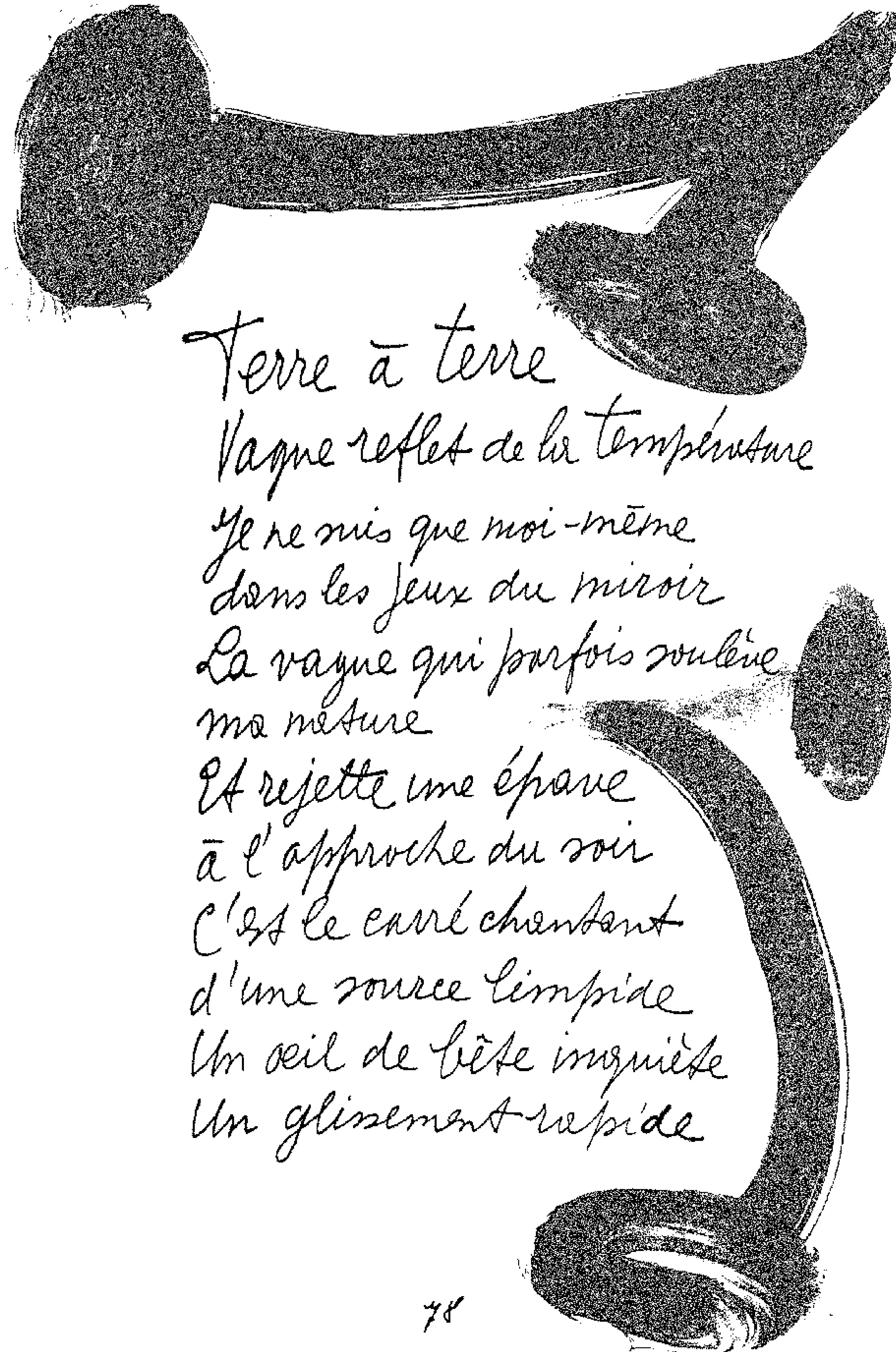
MALLARMÉ, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, éd. mise en œuvre et présentée par Mitsou Ronat*, réalisée par Tibor Papp, Change errant/ d'atelier, 1980.

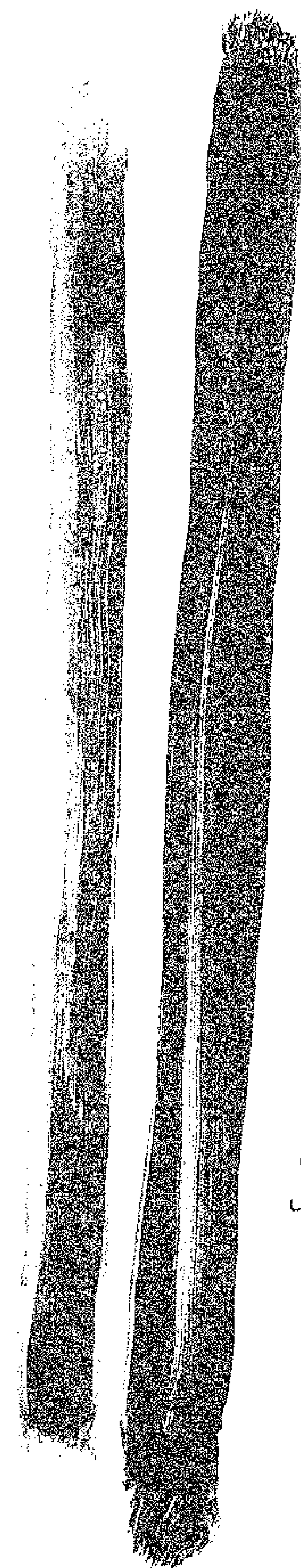
MARTIN, Henri-Jean, *CHARTIER, Roger, Jean-Pierre*, éd., «Histoire de l'édition Française», *t. IV, Le Livre concurrencé*. Promodis.1986.

MELOT,Michel, *L'Illustration, Histoire d'un art*. Genève, Skira,1984.

MINGUET, Philippe, «Figures de lettres dans la poésie concrète», *Écritures, systèmes idéographiques et expressives*, p. 119-143, Le Sycomore, 1982.

SOLT, Mary Ellen, *Concrete Poetry*, Indiana University Press, Bloomington, 1971.





La panique agencée
au déclic d'un regard
Et que tous les malheurs
s'effondrent sur ma tête
Je m'insinue dans les interstices
du temps
A chaque pas du jour brille
une cicatrice
Tout mon sort est tissé
d'un seul fil du hasard
Dans le soleil plissé du rire
des abeilles
Ma place est au niveau
des cercles ~~dépolis~~ désunis
Appels désespéré
Signaux de ma détresse
Vile désemparée
Carrosse de la nuit
79

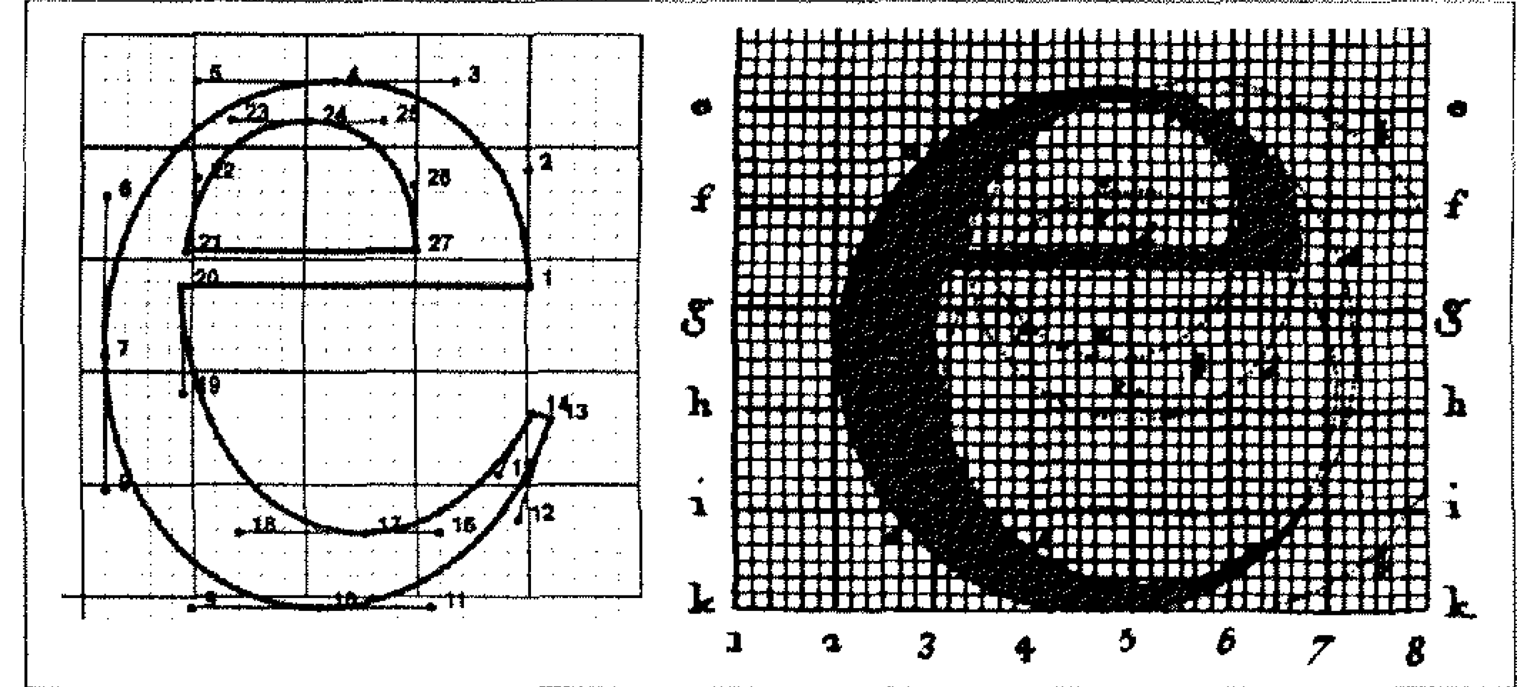
شكل (8) صفحة مزدوجة من قصيدة Le Chant des morts نشيد الموتى لبيير ريفردي وبابلو بيكاسو (باريس تيرياد Tériade، 1948)

الأشكال الرقمية لفن الطباعة

بقلم جاك أندريه

ترجمة عزة عزت
مراجعة إسحاق عبيد

منذ عصر النهضة الأوروبية قام كل من :ألبير دوريه Albert dürer، فليس فليسيانو Felice Feliciano، وچيوفروي توري Geofroy Tory بعرض بعض التصميمات الهندسية لحروف الاستهلال الرومانية، ولكن استخدام هذه المبادئ للحرف الأصغر لم يطبق على الأرجح إلا مع نهاية القرن السابع عشر، ومن ثم صارت هذه المبادئ تمثل أول شكل رقمي للطباعة. والحق إنه من الناحية العلمية، فإن كل مكونات الطباعة المخزنة في الكمبيوتر يمكن أن نجدها في الرسوم المتحركة لوجه romain du roi الذي صمم في فرنسا على يد مجموعة بينو (Commission Bignon) عام 1695 والتي تم قطعها بعد ذلك على يد Philippe Grandjean: وتم وضع كل حرف على رسم بياني وتعريفه



شكل (1) الأكاديمية الملكية، 1995 شكل (2) Adobe، 1995

بمساعدة بعض العلامات الهندسية باستخدام الدوائر والخطوط المستقيمة (شكل 1). هذه الطريقة لا يمكن أن تستخدم مباشرة لقطع الثقوب، وذلك لأنها تتطلب أن ترسم الخطوط بدقة 1\100 من المليمتر (حتى اليوم لا يوجد آلة تستطيع عمل ذلك). ومنذ قرون، كانت صناعة القطع التي وصفها Fournier مستخدمة. وقد حدثت ثلاثة تطورات أسهمت في تغيير طرق الطباعة: ففي سنة 1885 اخترع Linn Boyd Benton آلة لنقل الرسم وتكبيره (منساخ) (التي توضح الحروف باستخدام الكونتور) آلة طباعة offset (نتجت عن التحول من الأبعاد الثلاثة إلى البعدين)، وأخيرًا تخزين وتحويل الأحرف لتكون غير مادية على جهاز الكمبيوتر.

وتم إعداد طباعة الأحرف الرقمية باستخدام أربع مراحل محددة: إصدار مجموعة من الأحرف الرقمية (شكل الحرف المطبعي)، استخدام هذه الحروف عن طريق جهاز كمبيوتر ملحق به منضد الأحرف المطبعي ونظام النموذج الطباعي. إصدار صورة عن النص المرغوب (فيلم عن تحضير المخطوطة للطباعة أو الطباعة بالليزر)، وأخيرًا الطباعة نفسها (بواسطة offset أو ماكينة التصوير).

إن الفكرة الأساسية خلف أول مرحلتين هي أن الحرف مستو، والشكل الهندسي معرف بالخطوط الأولية، جاء مطابقًا للشبكة التي تفحمت مربعاتها اعتمادًا على وجودها أو عدم وجودها داخل الخطوط الأولية.(التخطيط) وهذه الفكرة قد ظهرت بالفعل على يد commission Bignon، ما عدا الدوائر التي استبدلت بمنحنيات أعطت أشكالًا صقيلة، وتسمى منحنيات Bézier (يتم تعريفها بنهايتي القوس ونهايتي المماسين). في شكل (2) مثلًا، نجد أن منحنى Bézier الذي يجري من 1 إلى 4 يعرف بإحداثيات الأربع نقاط (4 ،3 ،2 ،1) ونجد أن حرف"e" في الشكل الثاني من الممكن وصفه بسلسلة من المفاهيم الحسابية التي تشرح كيف يؤثر التخطيط على هذا الحرف، وهذا مثل:

المنحنى الخارجي : ابدأ عند النقطة (1)

تعقب منحنى Bézier بدءًا من النقطة (1) حتى النقطة (4)، مستخدمًا النقطتين (3، 2)

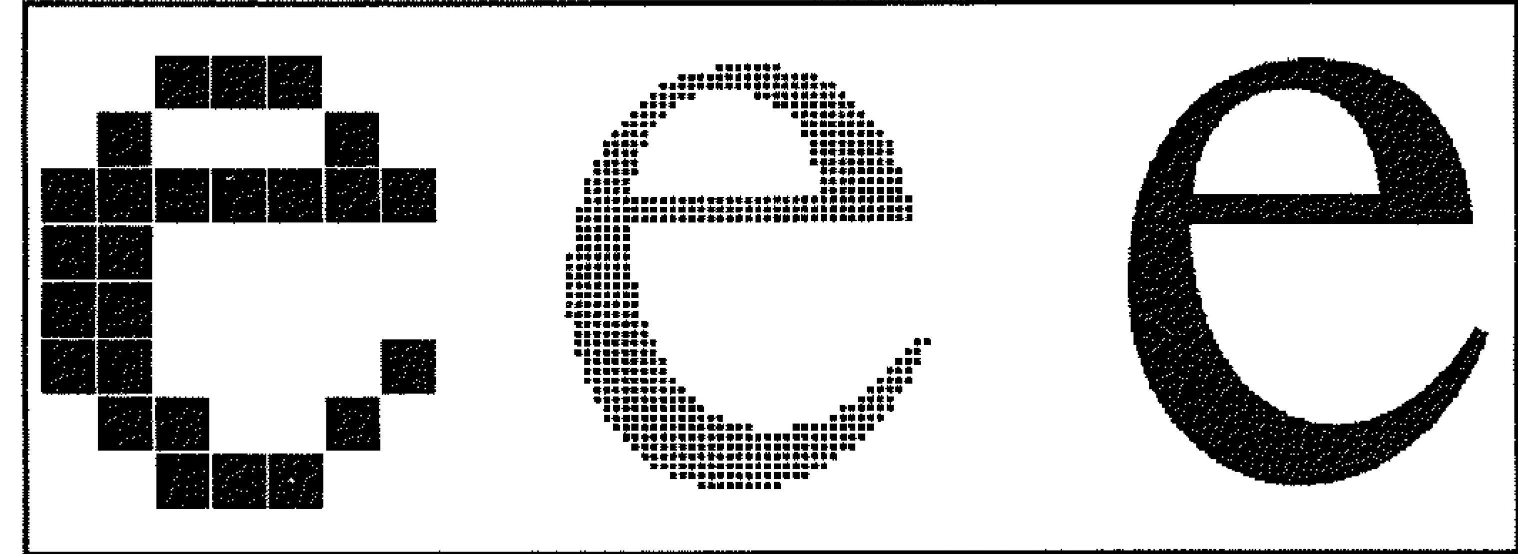
تعقب منحنى Bézier بدءًا من النقطة (4) حتى النقطة (7) مستخدمًا النقاط (5) (ملتحمة ب 4، 3) والنقطة 6

....

تعقب منحنى Bézier من النقطة 17 حتى 20 مستخدمًا النقطة 18 (ملتحمة ب 17 ،16) والنقطة 19.

أغلق المنحنى (وذلك بمد خط مستقيم من النقطة 20 إلى النقطة 1.

المنحنى الداخلي: ابدأ بالنقطة 21
تعقب منحنى Bézier المحدد بالنقاط 24،23،22،21
تعقب نفس المنحنى المحدد بالنقاط 27،26،25،24
أغلق المنحنى (بمد خط مستقيم من النقطة 27 إلى النقطة 21)
إملأ المساحة التي تم تمديدها من خلال هذين المنحنيين.



شكل (3) حروف عشرية النقاط (مكبرة حوالي عشرين مرة) تُرى وبها نقاط للتحديد تتراوح ما بين 300 إلى 1200 إلى 4800 نقطة في البوصة على التوالي

وتم استخدام طريقتين رئيستين للحصول على هذه المنحنيات: إما حرف يكون قد صمم باليد وخطوطه الأولية تنتقل على جهاز الكمبيوتر أو تحدد على شاشة بمساعدة الفأرة، أو إن الحرف الموجود يتغير في برنامج خاص بالجرافيك عن طريق تشغيل النقاط المختلفة (نهايات المنحنيات والمماس).

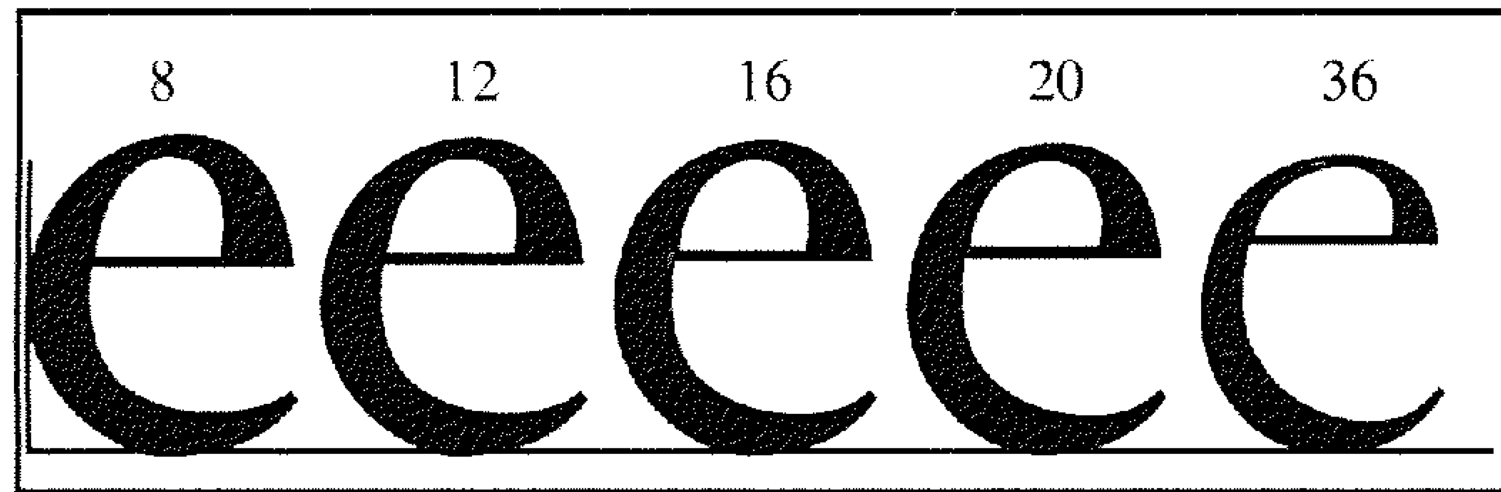
وبعد ذلك يتم وضع الحرف على شبكة الجهاز (الطباعة أو شاشة الكمبيوتر) ويصدر (على ورقة، أو فيلم، أو شاشة) عن طريق تغميق المناطق المحددة بالسطور الأولية (عادة تكون بواسطة أشعة الليزر أو التحبير). والتعريف المرئي للحرف الأخير سيكون أكثر أو أقل حدة اعتمادًا على حجم هذه الشبكة (شكل 3).

وهناك العديد من التقنيات المختلفة التي تهذب هذه القاعدة الأساسية. واحدة من هؤلاء هي التأكد تمامًا من أن الحروف تبقى متطابقة كليًا مع تصميمها الأساسي وخاصة عندما يكون التصميم فقيرًا. وهذا هو الهدف من التقنين مثل المقارنة بين الشكل الأصلي والشكل المصمم على منواله true type ،type1 وهكذا.

وهناك تقنية أخرى تتعلق أكثر بفن وأسلوب الطباع للحرف –وقديمًا كانت قاطعات حروف الطباعة تقوم بقطع مختلف الثقوب لكل مقاس أو نقطة لسطح الحرف المطبعي. ويتم صب الحروف باستخدام المنساخ pentographes، تتابع بعد ذلك بحروف تصور لـphoto composeuses، وأخيرًا الحروف الرقمية، غالبًا ما يتم تدريجها في علاقة خطية مع غيرها وذلك يكون بالتصوير عن قرب. ونجد اليوم أن تكنولوجيا الكمبيوتر تتبع أسلوبًا مختلفًا وذلك لأن السطور الأولية للحروف تعتمد على معادلات حسابية، بدلاً من أن نقول أن النقطة (1) (شكل 2) هي تمثل تقاطع الإحداثيات 40 و27 فإننا يمكن أن نستبدل ذلك بأحرف دالة مثل (x،y) وبعد ذلك يتم عد قيمة كل من (x،y) كناتج لحجم النقطة. ومنذ عدة سنوات كنا نتصرف وكأن (x،y) للرقم 12 أكبر مرتين من الرقم 6، والآن نعلم كيفية تغيير هذه القيم تغيرًا نسبيًا بحيث تكون (le contre-poinçon) للـ(e) أكبر في القيمة، بينما حجمها أصغر بكثير (انظر شكل 4). وهذه هي القاعدة الموظفة في الطقم الكامل المتعدد من الحروف المطبعية، ولكنها تكون مناسبة وممكنة لو تمكن الطباع من شرح لماذا وكيف يتم تغيير الحرف من حجم إلى آخر.

وبالرغم من أنه كان يعاب على أجهزة الكمبيوتر عجزها عن القيام بتشديد الحروف، إلا أن هذا القصور قد تم التغلب عليه ولم يعد موجودًا الآن.

وليست الحروف فقط هي التي تأخذ تشديد الصوت وإنما أيضًا نجد أن طقم الحروف المطبعية يقدم العديد من الحروف المزدوجة، حروف نهائية وهكذا. بالإضافة، إلى أن هذه الصور الرقمية تسمح بتصميم الحروف غير – اللاتينية، ليس فقط الحروف العربية ولكن أيضًا الحروف السلاڤية وأيضًا الرموز اليابانية والصينية. التشفير مثل التشفير الموحد موجود الآن حتى يتم تغطية كل الأحرف في العالم.



شكل (4) أحجام الأجسام تتراوح ما بين 8 إلى 36 نقطة وتم تكبيرها على نفس المستوى. ومن الواضح أن الأشكال المختلفة للحرف ليست متطابقة.

ومن باب التناقضات، فحتى لو كانت الأشكال الرقمية تتضمن بالضرورة نصوصًا مطبوعة، فحديثًا هناك اهتمام جاد بدراسة الحروف المكتوبة باليد، ليس فقط للنظر في التمييز البصري للمخطوطات ولكن أيضًا لبنية الحروف المكتوبة باليد على الكمبيوتر– حتى الحروف المتحركة، التي بدأت تظهر على الإنترنت كالكتابة الزائفة. لماذا؟ ذلك لأن التخطيط على حسب طراز معين يمكننا من فهم الإشارات الفيزيائية الليذ لتتبع تطور الحرف، ومن ثم التمعن والتفكير في محاولة لإدراك الفكرة الكامنة في هذا الحرف أو ذاك !

ملاحظات

1. Vior Gérard Blanchard, *pour une sémiologie de la typographie,* éditions Rémy Magermans Andenne (Belgique) et Rencontres de Lure,1979.

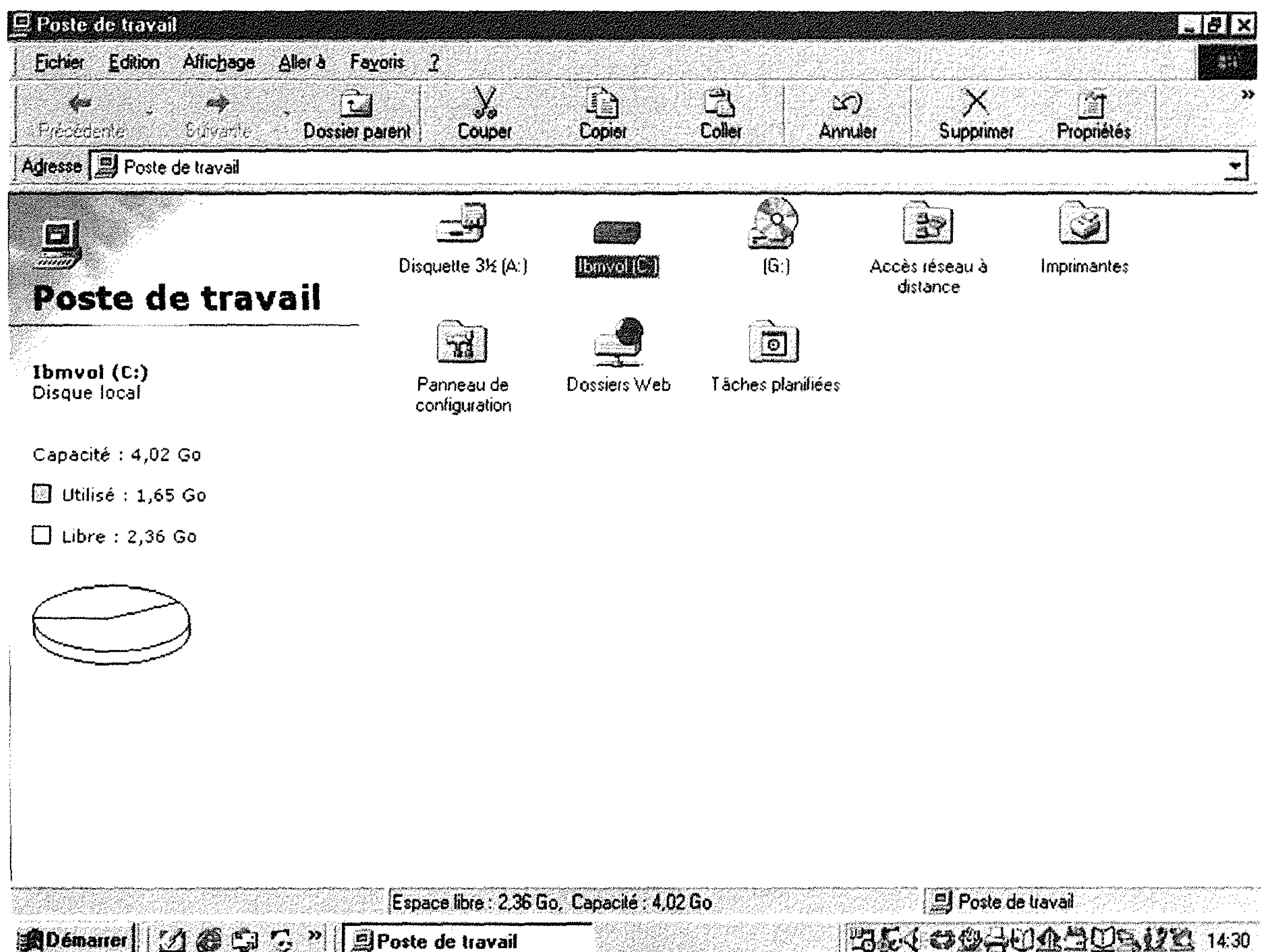
2. Vior André Jammes, *La Naissance d'un caractère :le Grandiean* , Promodis, Paris,1985.

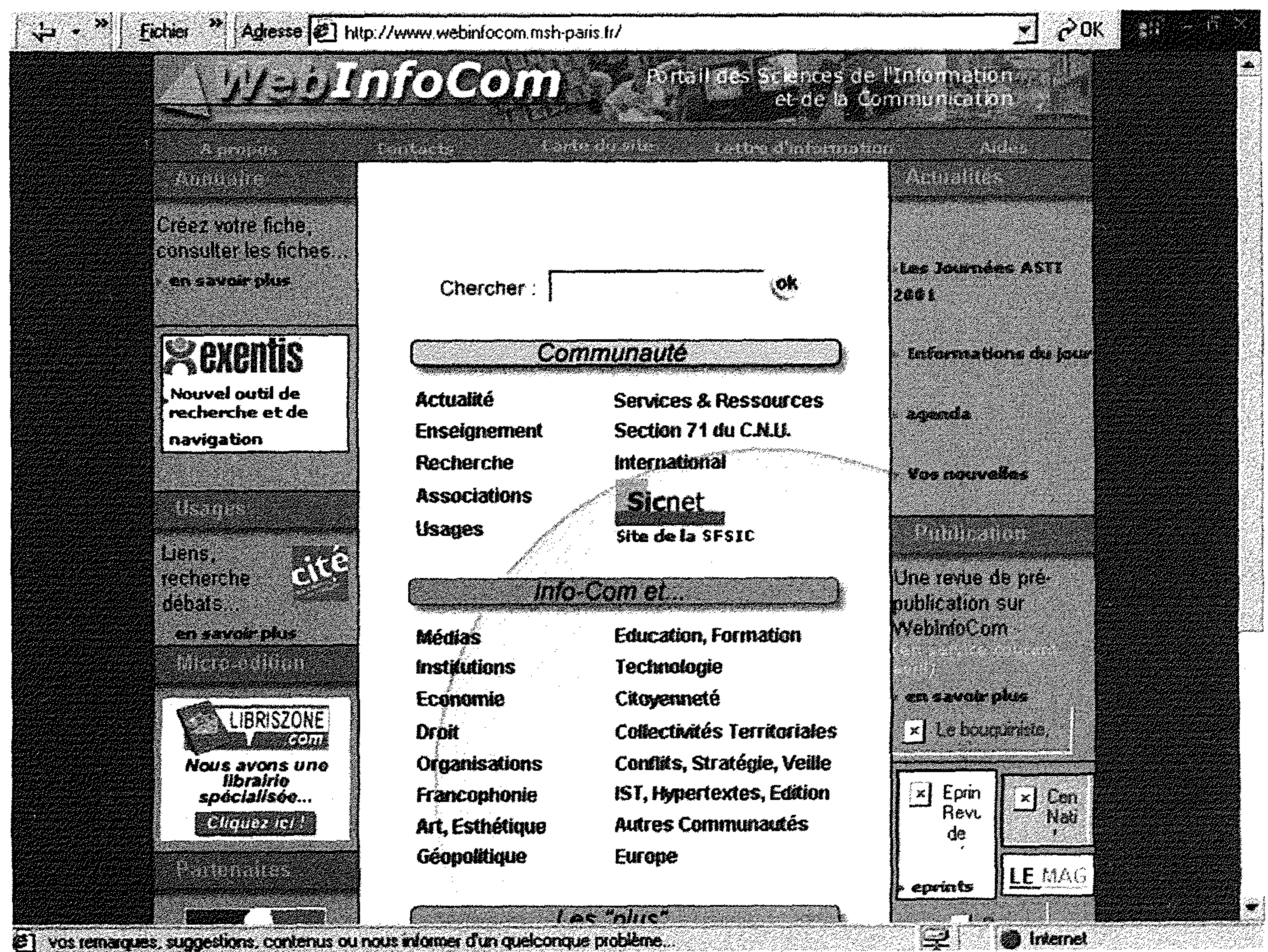
3. Pierre-Simon Fournier *dit le jeune, Manuel de typographie utile aux gens de lettres, Paris 1764; réédité et commenté* par James Mosley, Technische Hochshule Darmstadt,1995.

4. Voir Alan Marshall (dir), *La Lumitype-Photon, René Higonnet, Louis Moyroud et l'invention de la photocomposition moderne,* Musée de l'imprimerie et de la banque, Lyon,1995.

5. Vior Jacques André, *Création de fontes en typographie numérique, Mémoire d'habilitation, Université* de Rennes, 1993, et Roger D.Hersch (dir), *Visual and technical aspects of type,* Cambridge University Press, 1993.

6. *Encyclopédie les Techniques de l'ingénieur,* art. «codage des caractères» (H 7028),2001.


Poste de travail
Fichier Edition Affichage Aller à Favoris ?
Précédente Suivante Dossier parent Couper Copier Coller Annuler Supprimer Propriétés
Adresse Poste de travail
Poste de travail
Ibmvol (C:)
Disque local
Capacité : 4,02 Go
Utilisé : 1,65 Go
Libre : 2,36 Go
Disquette 3½ (A:)
Ibmvol (C:)
(G:)
Accès réseau à distance
Imprimantes
Panneau de configuration
Dossiers Web
Tâches planifiées
Espace libre : 2,36 Go, Capacité : 4,02 Go
Poste de travail
Démarrer
Poste de travail
14:30


Fichier Adresse http://www.webinfocom.msh-paris.fr/
OK
WebInfoCom
Portail des Sciences de l'Information et de la Communication
Annuaire
Créez votre fiche, consulter les fiches...
en savoir plus
exentis
Nouvel outil de recherche et de navigation
Usages
Liens, recherche débats...
cité
en savoir plus
Micro-édition
LIBRISZONE .com
Nous avons une librairie spécialisée...
Cliquez ici !
Partenaires
Chercher :
ok
Communauté
Actualité
Enseignement
Recherche
Associations
Usages
Services & Ressources
Section 71 du C.N.U.
International
Sicnet
Site de la SFSIC
Info-Com et...
Médias
Institutions
Economie
Droit
Organisations
Francophonie
Art, Esthétique
Géopolitique
Education, Formation
Technologie
Citoyenneté
Collectivités Territoriales
Conflits, Stratégie, Veille
IST, Hypertextes, Edition
Autres Communautés
Europe
Actualités
Les Journées ASTI 2001
Informations du jour
agenda
Vos nouvelles
Publication
Une revue de pré-publication sur WebInfoCom
en savoir plus
Le bouquiniste,
eprints
LE MAG
vos remarques, suggestions, contenus ou nous informer d'un quelconque problème...
Internet

الكتابة والوسائط المتعددة

بقلم **إيف جيونريه**

ترجمة **لمياء صلاح الدين الأيوبي**

تُرى أنقول "الوسائط المتعددة" multimedia أم نقول "الوسيط الأوحد" unimedia؟ فبينما يشير لفظ "المتعدد" إلى النظم المتباينة التي تشمل النصوص المكتوبة والتسجيلات الصوتية والمؤثرات الصوتية بالإضافة إلى الصور الثابتة والمتحركة والرموز التقليدية فإن تداخل كل هذه الأنظمة في جهاز تكنولوجي واحد (برنامج الكمبيوتر الذي يقوم بالتحكم في المعالج والشاشة ولوحة المفاتيح والطابعة) هو ما يعد بحق أمرًا جديدًا. إن هذا "التكامل الإلكتروني" يقوم بصورة فريدة بالجمع بين الشكل المكتوب من ناحية وبين إمكانية تخزين وعرض الأشكال الأخرى الأكثر حداثة من ناحية أخرى. فقضية كتابة/قراءة الوسائط المتعددة بأسرها غالبًا ما تكمن في فكرة الاختلاف بين الوحدة المادية للجهاز والمجالات المتباينة والمعقدة التي يعمل بها. وبالمنطق نفسه فإن القضية تتعلق بالصراع بين وجود طريقة حديثة ومبتكرة لعرض النص المكتوب وبين العناصر المتعددة الأخرى التي ظهرت عبرالتاريخ والتي أُستخدمت بدورها لترجمة مثل هذا النص.

تاريخ لم يُقرأ بعد

إن أحدث ما يطالعنا به التاريخ يتعلق بسلسلة من التطورات التكنولوجية في مجالات متعددة -كالتشغيل الآلي للصوت والصورة (نظام التشفير والضغط) والتقدم في جهاز الحاسب (تصغير الدوائر والماسح الضوئي وتكنولوجيا الشاشات) وثقافة الحاسب الآلي الجديدة (التفاعل والتواصل وبرامج التشغيل الموجهة لغير الخبراء بالحاسب الآلي واللغة الخاصة بالكمبيوتر) بالإضافة إلى نظم تكنولوجيا الاتصالات (البروتوكولات والأبنية والمحركات إلى غير ذلك). وبالرغم من أن هذا التاريخ قد يبدو قصيرًا إلا أنه تاريخ حافل. فظهور الدوائر المتكاملة والاستخدام الفعال لليزر -واللذان أديا بدورهما إلى تحليل البيانات على نطاق أوسع- يرجع إلى الستينيات من القرن العشرين. وبينما أُستخدمت وسائل العرض بواسطة الكريستال السائل في ساعات اليد في أوائل عام 1975 فإن برامج التشغيل سهلة الاستعمال التي ضمت مجموعة من الإشارات قد ظهرت عام 1984. كما ظهرت الأقراص الممغنطة التي تستخدم في التخزين البصري للمعلومات عام 1986. وبالرغم من أن بروتوكول التحكم في الإرسال/بروتوكول الإنترنت الخاص بنقل المعلومات عبر شبكة الإنترنت يرجع إلى عام 1972 فإن استخدام نظام التشفير المعروف بـ Hypertext Markup Language (HTML) الذي يعد نواة الشبكة العالمية لتبادل النصوص والصور لم يبدأ العمل به حتى عام 1989، بينما ظهرت أولى محركات البحث الآلية الخاصة بشبكة الإنترنت في التسعينات من القرن العشرين.

وبالرغم من سرعة هذه التحولات إلا أن هذه الثورة التكنولوجية قد تطلبت درجة من التأمل والإبداع لم ينل أى منهما القدر المناسب من الاهتمام مقارنة بالاعتبارات الأخرى التكنو-إقتصادية. فلفظ "الوسائط المتعددة" يرجع إلى الستينات من القرن العشرين حيث استخدم في مجال الفنون المبتكرة ليشير إلى تلك الأعمال التي مزجت أكثر من وسيط ثم ما لبث هذا اللفظ أن اكتسب الطابع التكنولوجي في منتصف السبعينيات من القرن العشرين ثم الطابع الإعلامي في أواخر الثمنينات من القرن نفسه. إلا أن البحث عن فن جديد للكتابة -الذي قام به أفراد معينون من العاملين بالمجتمع المعني "بفنون الوسائط" بالإضافة إلى مجموعة معينة من العاملين بالجامعة- لم يكن معروفًا لفترة طويلة بالرغم من أن التقدم الحالي في البحث التطبيقي من قبل العديد من العاملين في مجال الثقافات الاقتصادية (الناشرون والمطابع والصحافة وما إلى غير ذلك) يشير إلى اهتمامهم المتزايد بالأساسيات المرتبطة بهذا الفن.

وعلى أية حال فإن المنطق السائد حتى الآن يعد منطقًا تراكميًا وذلك بالرغم من أن إلقاء الضوء على أهمية الاختيارات المتعددة يعد أكثر أهمية. لقد ظهرت فكرة الوسائط المتعددة كتراكم للوظائف المختلفة -على سبيل المثال- في الكثير من الكتابات التي أشارت إلى المقالة الخاصة بفانيفار بوش تلك التي نشرت عام 1945 تحت عنوان "كما قد نظن As We May Think". حيث تخيل بوش نظامًا

توأمًا للفكر الإنساني أطلق عليه اسم "ميمكس Memex" والذي يجمع بدوره عددًا من الوسائط كما يجمع الإنسان الأفكار المختلفة. إلا أن هذا النظام ينطوي على تبسيط مضاعف: فالوسائط المتعددة ليست ببساطة حاصل جمع الوسائط المختلفة حيث تخلق الوسائط المتعددة بدورها أشكالاً مبتكرة للرسالة. بالإضافة إلى ذلك فإن مثل هذا النظام لا يمكنه تقليد عملية التفكير الإنساني وإنما يقدم شيئًا جديدًا يمكن قراءته وبالتالي فهو يعكس شكلاً جديدًا للفكرة. وبعيدًا عن هذا الخيال الذي يقوم على فكرة التقليد أو المحاكاة والتراكم فالمغزى وراء الوسائط المتعددة هو إعادة تعريف الكتابة علمًا بأن التعريف الجديد يثير المحتوى الغني للكتابة وذلك حسب الدرجة التي تؤثر فيها هذه التغيرات في كل ما يتعلق بالكتابة من المادة العلاماتية للتعبير والمواهب الأدبية المستخدمة والطرق المختلفة التي يتم من خلالها إضفاء طابع اجتماعي للنص المكتوب ذلك بالإضافة إلى المحتوى المفاهيمي للنص.

إلى أي درجة يعد هذا التعريف الجديد شاملاً؟ لقد تنبأ البعض بحدوث تحول إنساني مساو لذلك التحول الذي صاحب عملية الكتابة نفسها إلا أن العملية أقرب إلى أن تكون إعادة اكتشاف لقوى كامنة. فلا يوجد هناك شيئًا جديدًا بحق: لا الربط بين الأنواع المختلفة للتعبير ولا الشكل غير التخطيطي الذي يميز جميع الأشكال المكتوبة ولا الخيال الذي ينطوي عليه المعنى والذي يرتبط بتفسير القارىء نفسه ولا التفاعل بين عملية القراءة والكتابة. وهكذا فإن هذه التنبؤات قد أثارت مجموعة من الاعتراضات: فهناك من يزعم أن التفسيرات السائدة في القرون الوسطى ما هي إلا أحد أشكال النص الفائق hypertexte، أما الرسوم المتحركة في الوسائط المتعددة فهي شكل مختلف لوسائل الإيضاح، بينما تعتبر شاشة الكمبيوتر لا شيء أكثر من متابع آخر. وبالتالي فإن ما سبق لا يقدم حلاً لهذا التضارب المتعلق بتحديد ما إذا كانت الوسائط المتعددة تفوق عملية الكتابة نفسها أم أنها ببساطة إعادة للتاريخ. إن الوسائط المتعددة -بشكلها الجديد-قد قامت بما قد نطلق عليه إعادة تنشيط كثير من الجوانب الغنية للكتابة والتي كثيرًا ما تجاهلناها وبالتالي فإن مثل هذه العملية قد أثارت بدورها تحديات جديدة.

التغير التكنولوجي واقتصاد الإشارات المكتوبة

بالرغم من أن التطور المستمر في التكنولوجيا قد أحبط جميع التوقعات إلا أن هذا لا يمنع إثارة بعض التعليقات. فالسؤال هو كيف يمكننا أن نقرأ التغيرات الجارية من وجهة نظر الدعم المادي؟

- يمكن الآن عرض الكتابات الطويلة على شاشة واحدة مجهزة لاستيعاب أشكال مختلفة عديدة للكتابة عبر الزمن. وبالتالي فإن النصوص المكتوبة قد اكتسبت خاصية جديدة للظهور/الاختفاء. وهكذا فإن هذه الخاصية تثير فكرة إمكان وجود نصوص معقدة تنطوي على أشكال مختلفة من الديمومة تثير بدورها تساؤلات جديدة تتعلق بقدرة القراء على مجاراة هذه التعقيدات.

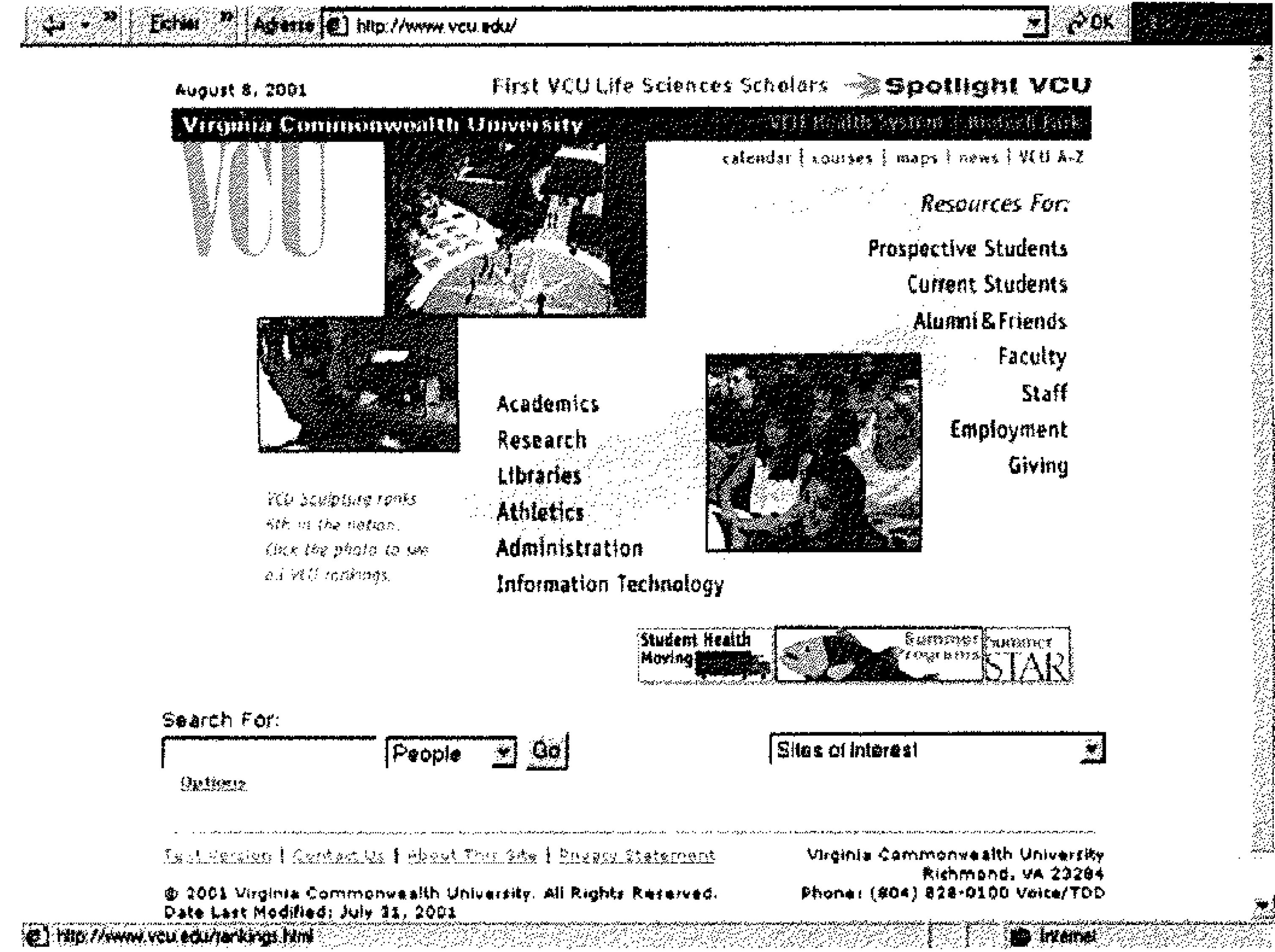
- تلعب عملية ترقيم المعلومات دورًا مهمًا في مجال الكتابة: فتكنولوجيا الكمبيوتر يمكنها التعامل مع الكتابة -بصورة متتالية أو مجتمعة- سواء اتخذت شكل "النص" (مجموعة من الحروف) أو "الصورة" (شكل عام فريد). وبالتالي فإن القدرة اللغوية المحدودة التي فرضتها تكنولوجيا الكمبيوتر الأولى أصبحت الآن قادرة على التعامل مع النص بشكليه -اللغوى والمرئي- شريطة أن يكون المصممون قادرين على التخلي عن تلك العادات التي اكتسبوها خلال تلك القرون التي سادت فيها "الرموز".

- وهكذا فإن النص المكتوب المعقد المتولد يمكن الوصول إليه من خلال أنواع عديدة من الأجهزة المادية أو التفاعل متعدد الأشكال -تعد الفأرة المرسمة "La Souris" مثالًا نموذجيًا- وهو ما يعني أنه قد أصبح بالإمكان الآن تعديل النص دون اللجوء إلى لوحة المفاتيح. إن مثل هذه الأنظمة تمثل تحررًا واضحًا من الرموز الأبجدية وإحياء لتلك التفسيرات التي تقوم بصورة أساسية على "قراءة الصورة". وفي نفس الوقت فإن هذه الأنظمة قد قامت بخلق نوع جديد من القراءة -انطلاقًا من القراءة الشفوية والقراءة الصامتة- وهي ما يمكن أن نطلق عليه القراءة "الإيمائية".

- أسهمت الأشكال الجديدة للابتكار والأعمال المتعلقة بالصور التي يتم التعامل معها بوصفها أشكالاً هندسية تجريدية في إثراء الثقافة المكتوبة. هذه الصور الموجهة أحيانًا ما يطلق عليها "الصور الظاهرية". حيث يتم تعريف هذه الأشكال المصورة من خلال مجموعة من المعادلات والاعتماد على تركيب مصمم لإضفاء صورة للواقع. وهكذا فإن هذه الصور تجعله من الممكن خلق مجموعة من "الأشياء" المتحركة التي يراها الشخص كأشكال نسبية للعالم الحقيقي-عن طريق الكتابة.

- هذه الابتكارات تتخذ أشكالاً جديدة من النصوص المكتوبة تظهر تلقائيًا على هيئة إصدارات مطبوعة (نسبة إلى المادة/الشكل مثل الأقراص الممغنطة وغيرها) وعلى شبكات الكمبيوتر. وبالتالي فإن هذه الظاهرة -والمتوقع أن تؤدي بدورها إلى سلسلة من التغيرات السريعة- تجعل من عملية قراءة/كتابة الوسائط المتعددة مجتمعة على نطاق واسع أمرًا ممكنًا لتشمل بذلك القراءة/الكتابة من خلال البريد الإلكتروني والذي يعمل في مجالات كثيرة (أشهرها غرف التحاور والمنتديات forums) كبديل للحوار والمحادثة.

- ويرجع الفضل في هذه التغيرات إلى تحول العمليات الخاصة بالتعامل مع النص المكتوب لتكون أكثر رسمية وآلية والتي ظلت حتى الآن حكرًا على آلية يحكمها عدد من المعنيين بالثقافة والثقافة الاجتماعية. وهو ما يعني أنه قد أصبح من الممكن التعامل مع الوسائط المتعددة كعملية إضفاء الطابع المادي على بعض خواص الكتابة وحجب بعضها، بالإضافة إلى عملية إصدار أشكال أخرى جديدة مرئية.



الفكر - الشاشة أو فكر الشاشة ؟

إن الإعلانات الخاصة بالتحول الشامل للثقافة المكتوبة لم تعكس بوضوح الطبيعة الحقيقية لهذه التغيرات. فالتجارب التي أثارتها هذه الإعلانات محدودة بالاعتبارات الاقتصادية والفروق الاجتماعية. أما من الناحية الاجتماعية فإن كتابة الوسائط المتعددة قد سبقتها في الواقع عملية إعادة الكتابة –بين عدد محدود من المجموعات الرائدة في أول الأمر ثم ما لبثت أن امتدت هذه العملية إلى الإعلام. حيث كان الأمر أشبه بنشر البشارة وترديد شعارات القرن الثامن عشر التي نادت بالانفتاح والشفافية: فشبكة الوسائط المتعددة –غير المادية والقابلة لجميع أشكال التداول– سوف تقوم بتحرير وسائل الاتصال من غموض الإشارات وسوف تسهم في خلق مجتمع جديد من المفكرين لا توجد فيه أي حدود أو فروق.

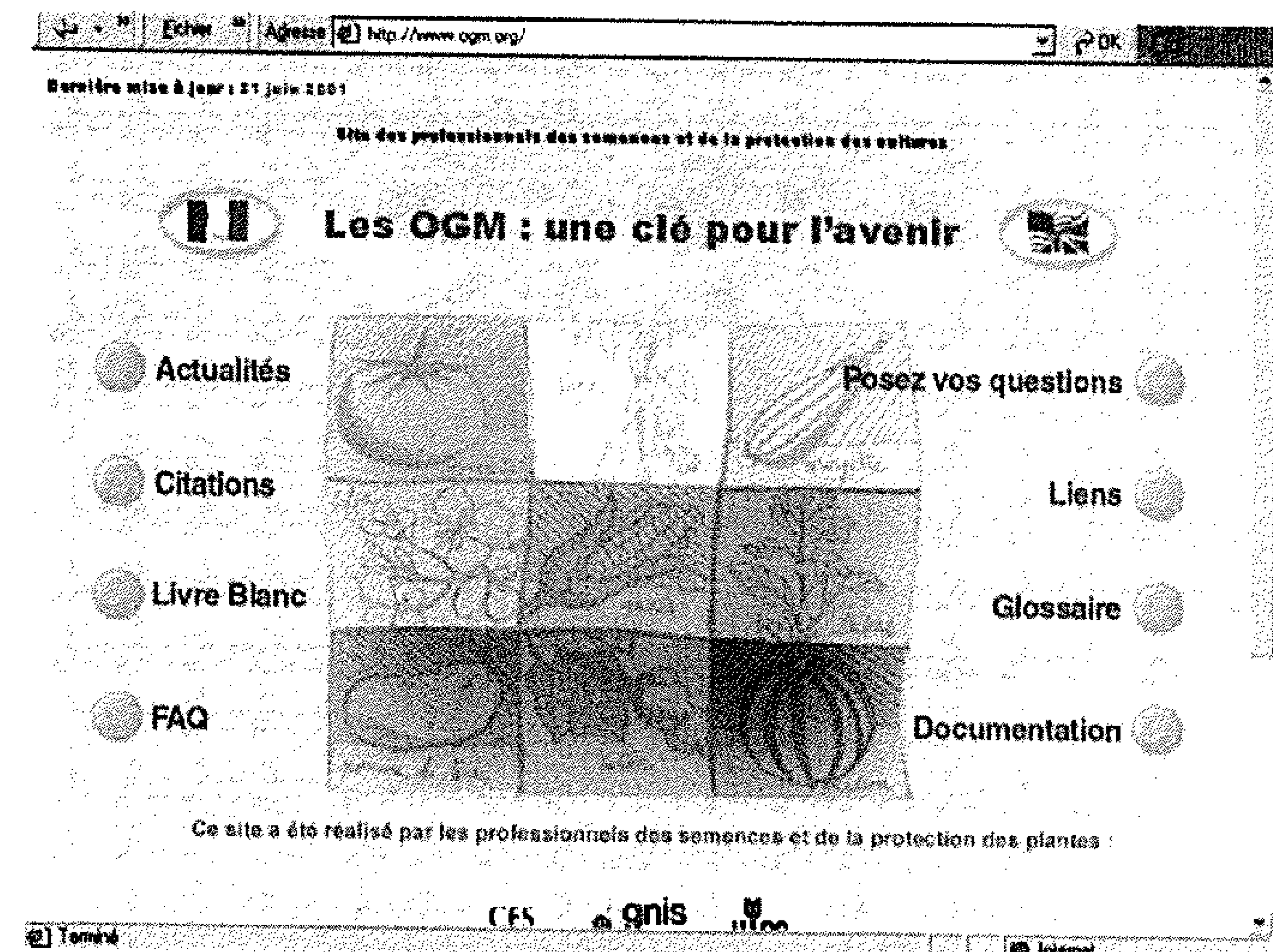
ويشمل المنظور الأكثر واقعية لهذه التغيرات الاعتراف بأنه في الأعوام الأولى من القرن الواحد والعشرين كان الأفراد الذين يمتلكون جهاز الكمبيوتر –وبالتالي إمكانية استخدام شبكة الإنترنت– يمثلون أقلية محدودة من سكان العالم. إلا أن هذا لا يرجع إلى العوائق الإقتصادية فحسب. فكتابة الوسائط المتعددة الغنية بالموارد حتى داخل المجتمع الذي يضم قارئي ومستخدمي شاشة الكمبيوتر –والذين بالرغم من كل شيء يمثلون كتلة كبيرة تتمتع بقدرة على النمو خاصة إذا أضفنا إلى هذه الكتلة الشركات والمحترفين العاملين بهذا المجال– تتطلب التصدي لتلك التخيلات السطحية التي ذكرت سابقًا. فتكامل المعلومات على ما يبدو قد أدى إلى سطحية في تفسير طبيعة الإشارات بينما نحن في حاجة في واقع الأمر إلى فهم أكثر عمقًا للقدرات الخاصة للكتابة والصور والصوت. إن ربط جميع هذه الرسائل يؤدي إلى السعي إلى الكمال بينما يتطلب هذا الأمر –في واقع الأمر– وجود رموز طيعة لتصفية الاختيارات. فالاتصال المتبادل بين القراء يعطي الانطباع بأن مشاركة المعلومات أمرٌ مفروغٌ منه بينما يتطلب الأمر تركيزًا على الطرق التي يمكن من خلالها تخصيص المعرفة. وبالمثل فإن إمكانية الإختيار بين الوثائق المختلفة يثير فكرة خلق مجموعة من الأبنية المعلوماتية بينما يعتبر التدقيق في مكونات النص هو الأمر الأهم بحق.

وفي مقابل كل هذه التجريدات فإنني أقترح فيما يلي مدخل مادي وإجتماعي للنصوص يليه بعض الاعتبارات المهمة المتعلقة بالطبيعة العلاماتية الخاصة بالكتابة بالوسائط المتعددة والقوى الكامنة فيها.

عملية القراءة/الكتابة

يعد تعميم المتغيرات الرئيسية المتعلقة بالعمليات الاجتماعية الخاصة بالقراءة والكتابة أمرًا مستحيلًا حيث ترتبط مثل هذه المتغيرات لدرجة كبيرة بمجال معين. فقد أصبحت الكتابة في مجال نشر الوسائط المتعددة –على سبيل المثال– "فنًا صناعيًا" تمامًا حيث تقوم الفرق المحترفة التي تعمل في هذا المجال بتنفيذ عمليات معقدة تهدف إلى ترسيم الدراسات الفنية والاقتصادية والفنية إلى جانب تورطهم المستمر في المفاوضات التي تتم بين المصممين والمديرين والممولين. وبالتالي فإن كل هذه العوامل تؤثر تلقائيًا على اختيار الموضوع والأدوات المستخدمة ومستوى التكلف المستخدم في الكتابة. إن التكلفة المرتفعة لإصدارات الوسائط المتعددة تعني أن مثل هذه الوسائط يجب أن توجه إلى سوق واسع غالبًا ما يكون هو السوق العالمي. وهو ما يفسر التزايد المطرد في التركيبات الثقافية الموجودة (متاحف وفنانون كبار وشخصيات تاريخية عظيمة إلى غير ذلك) وتفضيل الصيغ اللفظية التقليدية والمواد المرئية. وبالإضافة إلى ذلك فإن تقسيم العمل داخل تركيب الوسائط المتعددة يؤكد على أهمية التنميط الفني والجمالي. وهكذا فقد ظهرت مجموعة متزايدة من أدوات ما بعد الكتابة (الكتابات التي تتعلق بكيفية الكتابة): الوثائق الورقية (دليل المستخدم) إلى جانب وضع برامج التشغيل التي تهدف إلى شرح وتيسير عملية الكتابة والمواسح التي تقوم باستعراض وتنقية الوثائق التي توصل إليها القارىء وبرامج التشغيل "المُراقبة" والتي تقوم بتسجيل (بل ويمكنها استخدام) كل اتصال أو ما تم قَراءته وما إلى غير ذلك. وأخيرًا فإنه نظرًا للاعتبارات الاقتصادية فإنه دائمًا ما يتم التوصل إلى مستوى الأسلوب والتكلف المقبول من خلال المفاوضات التي تتم بين الأطراف المعنية.

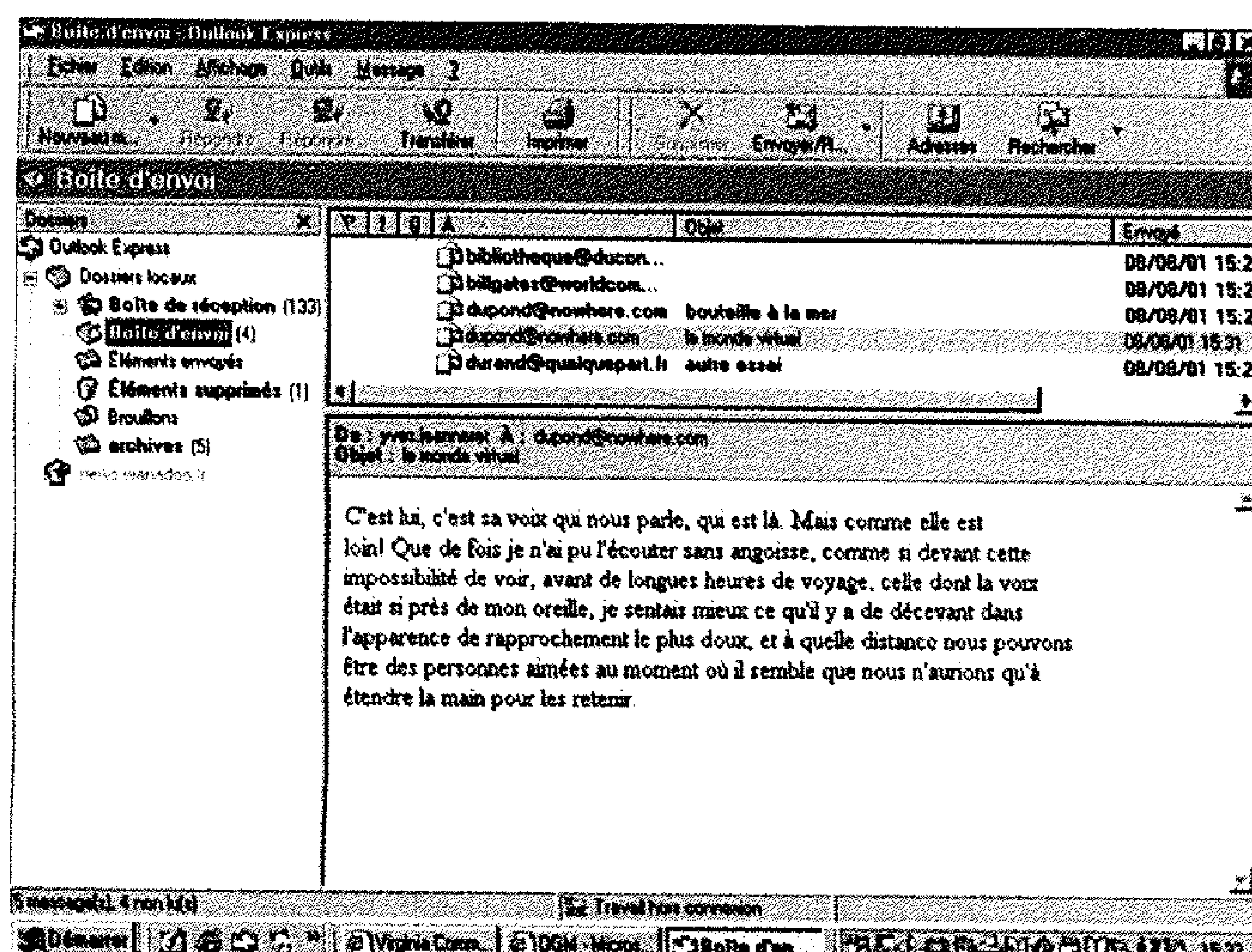
وقد صاحبت عملية تصنيع الكتابة بل وزادت من حدتها النمو الذي شهده القطاع الصناعي الذي يمثل قطاعًا منافسًا يتوقف كل منهما على الآخر، ذلك إلى جانب ظهور مجموعة من المواهب والمهارات والوظائف بالإضافة إلى الوسائل المستخدمة لعرض/ترويج المنتجات. إلا أنه وبالرغم من ذلك فإنه لا توجد مؤسسات معنية بالتحليل النقدي على غرار تلك الموجودة بالفعل في مجال الأدب والأفلام. وفي الغالب فإن هذا الوضع لا يرجع إلى القصور والتخلف في محاولة تفسير هذا الجانب من الثقافة فحسب وإنما ينبع أيضًا من الاتجاه إلى عدم الرسمية والمضاد لمفهوم المؤسسية إلى جانب سيادة مفهوم الاتصال المباشر الذي يبدو كما لو كان نمطًا سائدًا في الممارسات والتوقعات الخاصة بهذا النوع الجديد من الوسائط.



وفيما يلي ثلاثة أمثلة لهذه المواقف شديدة التعقد. ويتناول المثال الأول مجال ترويج الشركات والمؤسسات. فقد اعتبر مديرو التسويق شبكة الانترنت بمثابة مِنصة يجب عليهم إعتلاؤها للظهور. فقاموا في أول الأمر بإنشاء "مواقع" خاصة بهم وذلك بالاعتماد على التقنيات التقليدية للدعاية "المؤسسية" ثم ما لبثوا أن لجأوا إلى خدمات الوكلاء الخبراء بشبكة الإنترنت والذين يلعبون الآن دورًا شبيهًا بذلك الذي كانت تقوم به وكالات الإعلان في الستينات من القرن العشرين. وهو ما أدى إلى ظهور تركيبة اتسمت بالخضوع لمراقبة دقيقة ليس فقط على المستوى اللغوي (الكلامي) للإعلان وإنما ظهرت بصورة أكبر على المستوى البصري. إلا أن هؤلاء "المؤلفين" الرسميين حاولوا التوصل بالرغم من ذلك إلى إطار كتابي للاتصال -يعد بدوره دالة الخصائص الفنية لهذا النظام- والذي ترجع جاذبيته إلى شكل العمليات التي تخضع إلى مجموعة مختلفة من القوانين المعارضة لفكرة التنميط. وهو ما أدى إلى ظهور عملية تفاوض غير مستقرة حول النصوص التي سوف تكون متاحة لمستخدمي الإنترنت إلى جانب عرض المقاييس غير المتجانسة لجميع الأشكال المقبولة التي قد لا يعرفها الأطراف المعنيين.

أما المثال الآخر فيتعلق بمجال الأدبيات حيث تظهر تلك العناصر التي ترتبط بواقع الكتب على شاشة الكمبيوتر. فالدور الرئيسي للشاشة هو إعطاء بعض المؤلفين الفرصة لتحديث أعمالهم وفتح مجالات جديدة للإبداع وإجازة بعض الممارسات المتعلقة بالتحرير والبعيدة عن ممارسات المؤسسات بل وأهم من ذلك-إضفاء كيان صلب لبعض المفاهيم مثل الكتابات مفتوحة النهايات وموت المؤلف والتفسيرات المتعددة. إلا أنه ما يلبث أن يصدر العمل الأدبي في صورته المكتوبة حتى يثير الخيال المرتبط بالأدبيات المكتوبة بلغة الكمبيوتر hypertexte littéraire جميع القضايا والموضوعات المتعلقة بمسؤولية التحرير وبصور القراءة والقوة المؤسسية للنص. ومن هذا المنطلق فإن كثيرًا من الاتجاهات التي اقتُبِست بصورة مباشرة من ثقافة الكمبيوتر قد لعبت دورًا رئيسيًا في ظهور أيديولوجيات أدبية جديدة مبتذلة يعد أوضحها السحر الذي وُصفت به "النزعات المختلفة للكتابات المجمعة والمشتركة (والمناطق المُركَبة) والتعامل مع الأعمال كذخائر أدبية تخضع للحسابات والمبالغة في المقتبسات الشخصية للأقوال المأثورة وإنشاء مواقع يحكمها مبدأ "المصدر المفتوح" (يجب أن يكون كل شيء مرئيًا ويمكن الوصول إليه).

وأخيرًا فإن هناك مجالاً آخر هو ثقافة الإنترنت المكتوبة، أو ما يعرف بالاتصالات عبر الكمبيوتر والبريد الإلكتروني، وهو ما لا يمكن تغطيتها هنا بصورة كاملة. إلا أنه من المهم أن نأتي على ذكر هذه الثقافة هنا على الأقل لمواجهة من يقومون بالربط تلقائيًا بين النص الموجود على الشاشة و"إصدارات الوسائط المتعددة" و"مواقع الإنترنت" فقط ومن أجل توضيح أن الإفتقار النسبي لمثل هذه الأنظمة العلاماتية (حيث يظهر الحرف الأبجدي من خلال وسيط هو لوحة المفاتيح) يصاحبه وجود مؤثرات واقعية وتمثيلية شديدة البراعة. إن أكثر الأشكال الاجتماعية للكتابة من خلال الشاشة هي البريد الإلكتروني الذي بدوره قد أثر بالتأكيد على حركة وسرعة وطبيعة التفاعل الاجتماعي والمهني خضوعًا للمنطق الذي يقر بأن الحريات الجديدة تولد قيود جديدة. وبالرغم من أن هذه القفزة في تكنولوجيا الاتصالات قد قدمت مادة مثيرة للكتابات والدراسات التقليدية إلا أنها لم تثر الكثيرين لدراسة الدور الذي تلعبه الأشكال الكتابية في هذه العملية: تلك الأشكال التي اهتمت بإنشاء مجال ثابت للقراءة/الكتابة وذلك بدءًا من الشكل الكتابي الخاص بنظام مينيتِل الفرنسي في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين وحتى برامج التشغيل السائدة اليوم والخاصة بالبريد الإلكتروني. فتصميم برامج التشغيل يؤثر على العادات المرتبطة بالمراسلات وبصورة أوسع بالنواتج المكتوبة من خلال تعريف الطرق التي تعمل بها "صناديق البريد" والتوسع في استخدام الكتابة في استخدامات جديدة (إنشاء دفتر للعناوين الخاصة بالبريد الإلكتروني) ومن خلال تعديل الإطار البصري والفني للمراسلة بالإضافة إلى التوسع في القدرات التخزينية



والسماح بإرسال ومشاركة جميع أنواع الوثائق المكتوبة. لقد اندمج نظام البريد الإلكتروني بصورة بطيئة مع "نظام معالجة النصوص" ليؤثر بذلك بصورة كبيرة -وإن لم تكن ملحوظة- على إصدار وتبادل الوثائق الكتابية.

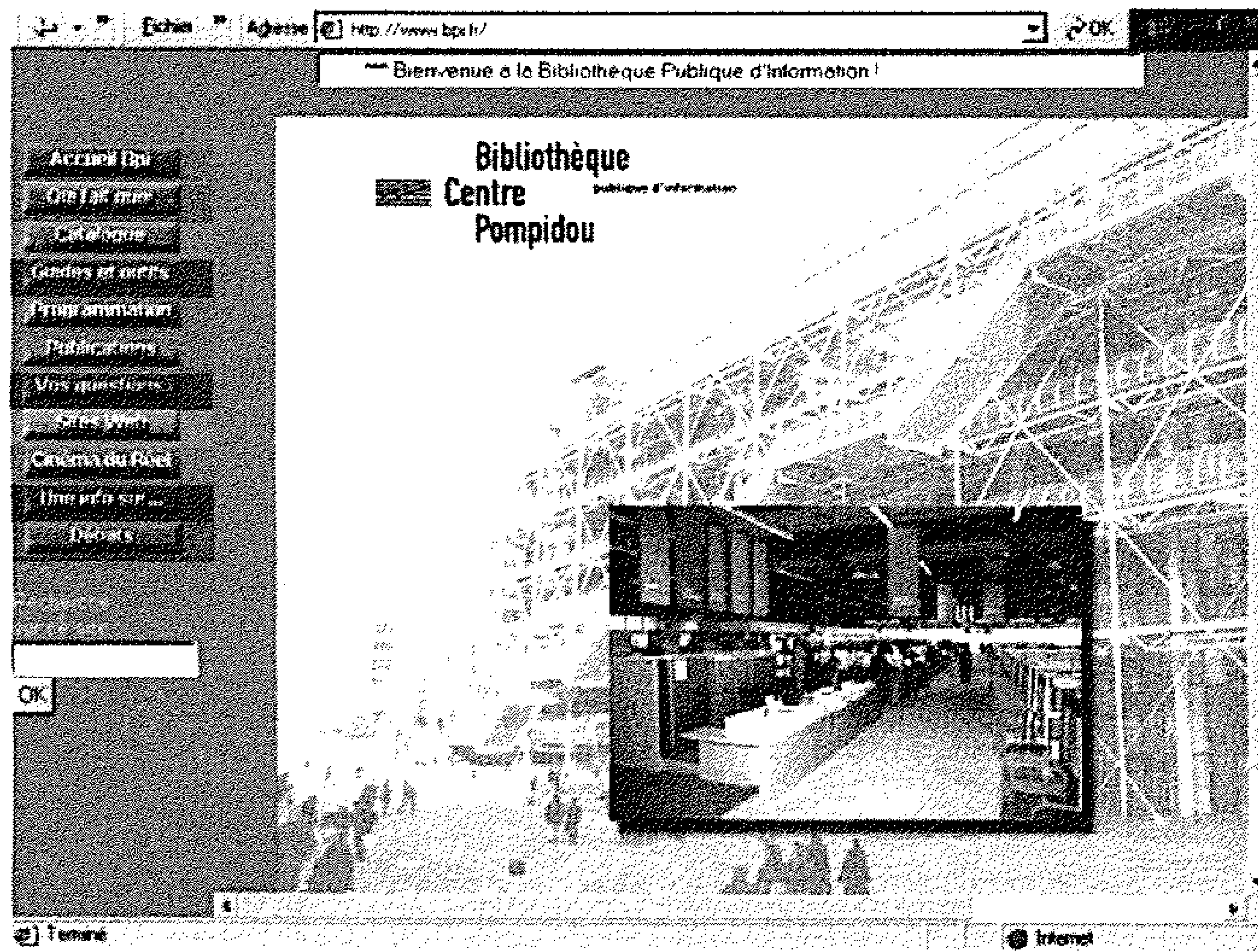
توزيع عقود الاتصال

ما هو نظام معالجة النصوص في حقيقة الأمر؟ لقد أوشك الفرق بين النص وسياق الكلام -في مجال الكتابة المتناثر متعدد الأنواع- أن يختفي في مدى من الأجزاء لا حدود واقعية له. إلا أن غياب توجه النص لا يعني أن النصية قد عفا عليها الزمن. إن الأمر ببساطة هو أن هذه النصية قد اكتسبت شكلاً معقدًا جديدًا مرتبطًا بسياق الكلام في تلاحم بين ثلاثة أطراف المؤلف والنص والقارىء. وهكذا فإن التفعيل المادي للنص يصبح لحظة جديدة ومهمة داخل عملية معقدة يشوبها عدم التأكد وتعتمد بدورها على القيود التي تفرضها سرعة الإتصال وخواص جهاز الكمبيوتر والشاشات وبرامج التشغيل المتنوعة المتزايدة. وإنطلاقًا من هذا الموقف فإن تشابك التعدد العلاماتي يتطلب مفاوضات تقنية وسياسية محنكة لضمان استمرار مفهوم النص "الذي يمكن الحصول عليه (الوصول إليه)".

وفي نفس الوقت فإن توالد الوثائق قد صاحبه تطور في الأدوات التي تستخدم لجعل مجموعة كبيرة من النصوص ظاهرة ومرئية للأعين. وهو ما أدى إلى التطور في عالم المواسح والمحركات والتي تقوم بتوجيه القارىء في نفس الوقت الذي تشجع فيه الكُتاب على توضيح الموضوعات الأخرى ذات الصلة مقدمًا ليستخدمها القراء المحتملون. وهكذا فإن هذا يتطلب توجيه عقد الاتصال أي إدراج القراءات المحتملة. وفي هذا المجال المعين للكتابة فإن حالة كل من الرموز تنطوي على درجة من عدم التأكد يشعر بها القارىء وذلك لأنه يمكن أن يعتبر القارىء هذا الرمز إما عنصرًا من النص ذاته الذي يطالعه القارىء أو وثيقة منفصلة يمكن الحصول عليها عن طريق الماسح واستخدامها كمصدر جديد. وقد صحت توقعات رواد النظريات الخاصة بالنص الفائق فيما يتعلق بأنه في مثل هذا المجال من النصية فإن متطلبات الوضوح في صراع دائم مع الاتجاه للانفتاح لكل النصوص المحتملة.

وهكذا فإن هذا يمثل الإطار الذي يمكن من خلاله القيام بجهد جماعي من أجل فهم المنطق الذي يحكم آلية الكمبيوتر في جميع النواحي الاجتماعية والعلاماتية. إن كلا المنظورين خطأ: التفكير بالوسائط المتعددة كتراكم بسيط للغات والقول بأن التكنولوجيا الرقمية تقوم بتنميط جميع الاتصالات بجعلها خاضعة للحسابات. لذا فإنه من الأولى أن نتناول جميع مستويات الكتابة بدءًا من تلك الرموز التي تتعلق بالجهاز نفسه بصورة مباشرة وحتى التطبيقات الخاصة بمجالات القراءة حسب درجة التفاوت بين درجة الملاءمة الوظيفية والاجتماعية والوضوح لأشكال الكتابة المختلفة. إن العمل المعلوماتي يجعل مجموعة الإشارات والخطوات التفسيرية الناتجة عن الأنشطة البشرية والاجتماعية أكثر آلية ورسمية. حيث يقوم بتخزين ونشر المفاهيم المادية الخاصة بالكتابة والنص والقراءة والنشر والتوثيق وجعلها عملية أكثر آلية. وبينما قد يؤدي التقدم الهندسي إلى جعل بعض الأشياء غير مرئية فإنه قد يظهر عناصر أخرى. وهكذا فقد اكتسب مصممو برامج التشغيل قوة معينة تتعلق بالجوانب المختلفة لطبيعة الكتابة وذلك بالرغم من أن كل عملية وظيفية تكتسب معنى فقط من خلال إضفاء جوانب جديدة للتفسير نفسه. إن التكنولوجيا الرقمية وحدها لا تفسر أيا من القضايا الحالية ذلك لأن أي تغير في طبيعة الكتابة يصاحبه إصدار مجال مادي بصري جديد للتفسير والذي يلازمه بالتأكيد حسابات تتعلق بالشكل الذي تم بناؤه: فالبرنامج يعمل فقط إذا كان للشاشة معنى.

إن القضية المهمة من وجهة النظر الخاصة بسياسات التركيب (وبالتالي الثقافة) تتعلق بضرورة الوضوح فيما يتعلق بعمليات التشفير وبإمكانية الرؤية والاختفاء وبتحول جوانب الاتصال بالإضافة إلى ما يتعلق بتأثير الوعي والتضليل المرتبط بهذا الكون والذي يلاحظه البعض منا ويُفرض على الباقي بينما يتم استثمار أشكاله من قبلنا جميعًا.

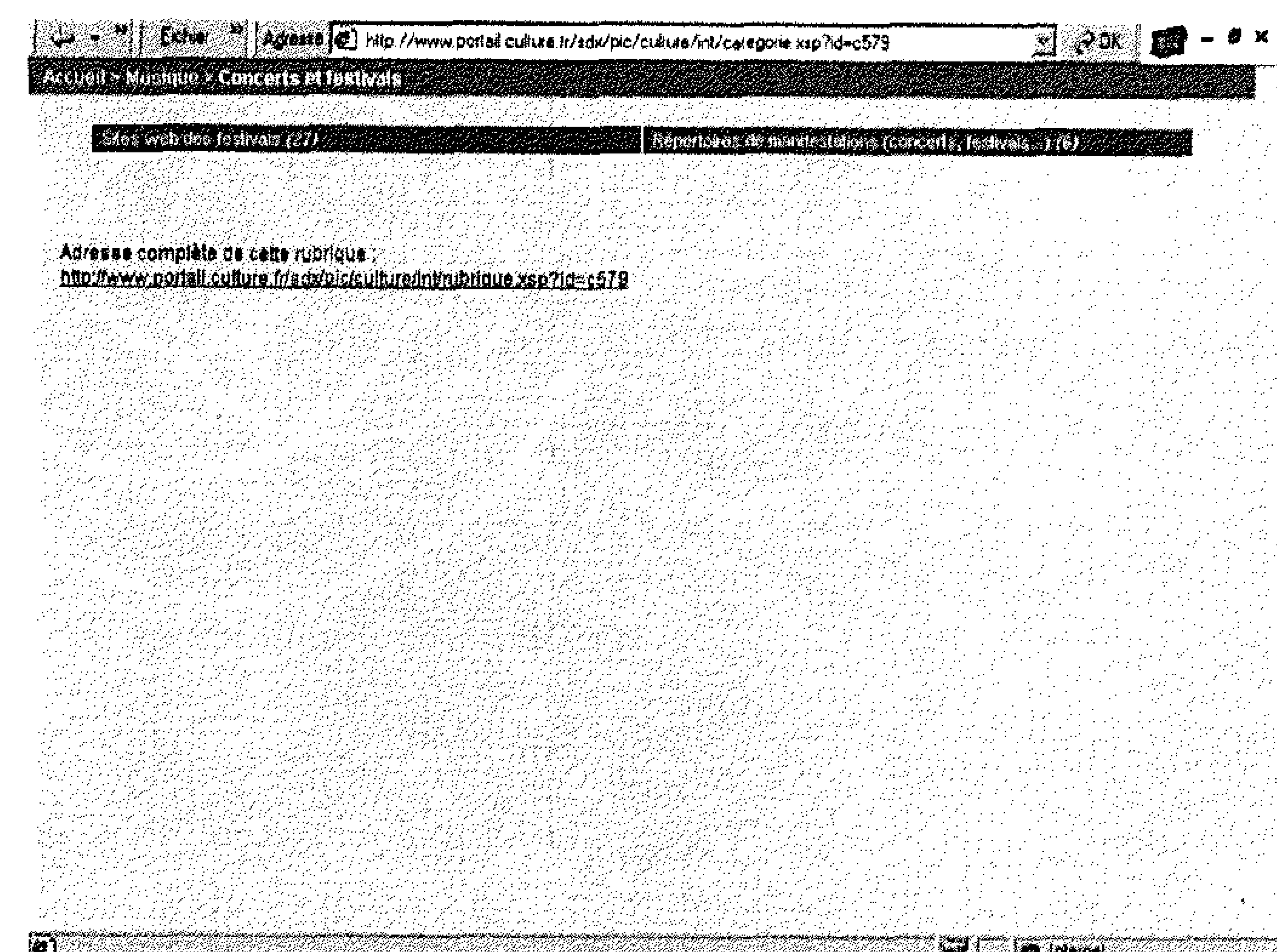


البيان المتداخل

إن السؤال الذي يفرضه الإطار الاجتماعي الاقتصادي الذي تم شرحه سابقًا يتعلق بالإمكانيات المحتملة التي يتمتع بها هذا الجهاز التكنولوجي للكتابة: هل يمكن أن تفوق مرحلة الوسائط المتعددة لكتابة تلك الأدوات التي تبلى سريعًا؟ إن الناس لا يطيقون صبرًا للحصول على الأدوات الجديدة والمبتكرة ناسين أن الثقافة التقليدية قد أمضت قرونًا عديدة في محاولة استغلال جميع منافع اختراع الطباعة.

لقد طورت نصوص الوسائط المتعددة بسرعة -منذ المرحلة التجريبية لها- الوقفات البيانية التلقائية الخاصة بها وهو ما يمكن شرحه تخطيطيًا كما يلي.

تنبع إحدى أنواع البيان مباشرة من التجارب الرائدة الخاصة بالنص الفائق. حيث يقوم هذا النوع على خاصية الاختيارية في إطار مجال شديد التداخل يعتمد المنطق البنائي الخاص به على المعالجة الآلية للرموز. ويتسم هذا التقليد البياني بالصعوبة التي يواجهها عند محاولة التحرر من الصلة التاريخية بين المعالجة الآلية والمدخل اللغوي الخالص الخاص بالنصوص المكتوبة كما يتسم باتجاهه للاختزال بصورة عالية إذا ما كان يؤدي إلى التشعب المتعدد للكتابة. لقد أدت الحركة الرائدة لتطوير نظام الشبكات من قبل العلماء المتخصصين في المجال إلى تطبيق خاص لهذا المنطق اتخذ شكلاً يسمح بجعل البيانات متاحة للجميع. لقد أدت عملية إتاحة الوثائق للعالم إلى ظهور منطق جديد حيث يقوم أي أحد "بإرسال" أي نوع من الوثائق متصلة بصورة غريبة إلى مجموعة أخرى من الوثائق استنادًا على الاسناد الترافقي. هذه التركيبة من "الصفحات" تحتوي على عدد من "الكلمات الفائقة" "hypermots" ما زالت تسيطر بصورة واضحة على الشبكة.



كما ظهر أيضًا تقليد ثان بصورة سريعة ليواكب تلك المنتجات المصدرة على أقراص ممغنطة: حيث ينطوي هذا التقليد في كثير من الأحيان على أشكال سردية تعتمد على التشبيهات التقليدية مثل صفحة الكتاب والمساحات البنيوية والأشياء الموجودة داخل المنظور بالإضافة إلى مجموعة من الرموز التي تتكرر بدرجة أو بأخرى. وقد أسهم تطور برامج التشغيل المتخصصة الخاصة بالكتابة في جعل عملية نقل بعض تقنيات النشر إلى شبكة الإنترنت أمرًا سهلًا. إلا أنه وبالرغم من أن الوثائق المصدرة قد أسهمت في زيادة درجة الوضوح إلا أن بها بعض القصور المتعلق بالرتابة بل وما هو أهم–حقيقة أن مثل هذه الوثائق لا تتمتع بالقدرة الحقيقية –حسب المجموعة المستهدفة– لمنافسة الكتب أو المعارض التي تضم معروضات مرئية وبصرية.

وبالتالي فإن هذه الأشكال تقع في موقع مُعارض –والاقتباس هنا غير مستبعد– لفئة ثالثة من المخرجات المعروفة "بالتركيبات" installations التي يقوم بها الفنانون الذين يعملون في مجال الفيديو. هذه التركيبات تقوم بالعمل في الصور وبينها في محاولة لإيقاف التأثيرات البالية للقراءة للاستفهام عن حالة المرئي (والمشاهد). وبالتحديد فإن هذه التركيبات تشترك في اتجاهها لمحاولة التحرر من عبودية شاشة الكمبيوتر لتحل محلها الأشياء الأصلية أو تفتيتها أو مضاعفتها. وهكذا فإن كثيرًا من هذه التركيبات تحاول إثارة حيرة القارىء وطبيعة وجوده في العالم الظاهر والخفي بدلاً من خلق إطار بسيط سهل التعامل معه. ولهذا السبب وبالرجوع إلى الفروق المحددة بعناية فإن هذه الأعمال يتم تداولها داخل العالم المغلق لسوق الفن بدرجة شبه كاملة.

وبعيدًا عن تأثيرات المشاهدة التي غالبًا ما تبالغ فيها الصحافة فإننا نلاحظ أشكال كتابة الوسائط المتعددة تمر بهدوء في حياتنا اليومية من خلال أشياء كثيرة غير ملحوظة مثل آلات الصرف الآلية والمنافذ التفاعلية وشاشات التحكم. ونظرًا لأن هذه الأنظمة قد ظهرت لإشباع حاجات تشغيلية خالصة فإنها تواجه بصورة واضحة القيود الخاصة بها. كما تقوم الأنظمة المهنية المحترفة الأخرى بغزو مجالات تركيبية جديدة. ويقدم "التحرير الظاهري" مثالاً على ذلك حيث أصبح من الممكن إصدار فيلم على شاشة الكمبيوتر وشاشة التحكم بنفس الطريقة التي يمكن بها كتابة نص من خلال برنامج التشغيل الخاص بنظام معالجة النصوص–فتلك العمليات التي كانت تتم سابقًا مباشرة من خلال الوسط الذي يقوم بالتسجيل يمكن القيام بها من خلال التحكم في الإشارات غير الأبجدية المكتوبة (الأشكال البيانية والمواسح والإشارات).

وأخيرًا فقد أصبح بيان الكتابة الآن يشمل استراتيجيات محددة لإعادة الكتابة وقد ظهرت هذه الظاهرة بعد غيرها لتُحول الفهارس والقوائم والخرائط إلى أدوات مميزة. إن هذا التحول في الاهتمام من النص إلى النص المتعدد لا يتمتع بجذوره التي ترجع إلى الأصول المتعلقة بعلم التدريس فحسب: فقد عاصر هذا التحول الاهتمام بمجال الاستثمار في شبكات الكمبيوتر من قبل المحركين الرئيسيين لصناعة المعلومات والذين يمثل لهم جذب اهتمام القارىء مصدرًا للربح ومتطلبًا للبقاء. وتمثل "المداخل" التي تجسد هذا النوع من الكتابة (والتي تناقض الإختلاطات النصية التي ذكرت سابقًا وتقوم عليها في آن واحد) في واقع الأمر أشكالاً صناعية لبيان واضح وصريح للتوثيق. وهكذا فإن الناشرين أو الناشرين المتعددين المسؤولين عن تلك المواقع يستفيدون من المنطق الخاص بالنص الفائق ليطلقوا على أنفسهم لقب موردي الموارد بدلاً من مؤلفي النصوص. فهم يقومون تدريجيًا باستبدال صورة تلك الشبكة التي لا مركز لها بمجموعة من القوائم والأشكال البيانية التي تنافس بدورها الآمال الواعدة للمشروع الموسوعي. ومن المتوقع أن يؤدي ظهور هذه المداخل إلى صراع في مجال إعادة الكتابة الذي يضم الآن معظم الأطراف المختلفة المعنية.

إلا أن هذه الظاهرة قد غيرت فقط المجاز الرئيسي للوسائط المتعددة بمعنى آخر وحدة الشاشة مما يتطلب بالضرورة –إما عاجلاً أو آجلاً– نظرة من المنطق الرمزي.

ربما يكون هذا التصنيف شديد الإيجاز –هنا وهناك– فالناشرون ومصممو مواقع الإنترنت يقومون ببعض التجارب التي تهدف إلى تجنب التصلب المبكر لتلك الأشكال. وبالرغم من أن بعض الناشطين قد نادوا بأهمية الاستخدام الاجتماعي المبتكر لهذه الكتابة –وهو أمر لم يتم التطرق إليه في التصنيفات السابقة– إلا أن تأثير هذا النداء كان محدودًا. إن تنمية مثل هذا الاتجاه يتطلب وجود شرطين: فمن ناحية يجب تضافر جهود الفنانين والأطراف الثقافية "التقليدية" المعنية (التسويق والترويج الجماعي على المستويات المهنية والسياسية والعلمية والتعليمية) ومن ناحية أخرى يجب دعم ما يعرف بالتعليم الجديد الخاص بكتابة الوسائط المتعددة وترويجها مع التركيز على التنميط لتسهيل عملية النشر الاجتماعي للوسائل النقدية والمبتكرة للقراءة/الكتابة.

سعيًا إلى جماليات كتابة الوسائط المتعددة؟

إن الشرط الأساسي لخلق نوع جديد من الكتابة يتطلب مجهودًا حقيقيًا يأخذ في الاعتبار الإمكانيات العلاماتية المختلفة الخاصة بالوسائط المتعددة. ففقط مثل هذا المحاولة يمكنها وضع حد للاتجاه الحالي لتبني الأشكال النمطية فقط للنشر والإصدارات السمعية والبصرية. وبما أن مثل هذه الكتابة ما زالت في مرحلة الاختراع فإن هناك عددًا من المداخل المحتملة المقترحة.

يتعلق الشرط الأول بالاعتراف بأهمية جميع خواص الكتابة التي ذكرناها سابقًا. لقد تم ترويج هذه الأدوات في أول الأمر تحت شعار التفاعل–حيث فسر كثير من المحترفين التفاعل كالمكمن الحقيقي للحداثة في هذه الأنظمة علمًا بأن تركيبة الصور والنص أكثر قليلاً من كونها مجموعة من الأدوات. وإنني أرى أن هذا الاعتراض مضلل فعملية التفاعل لا تمثل مثارًا للاهتمام طالما لا تؤثر على المصادر العلاماتية الخاصة بها.

إن استخدام فكرة التفاعل لوصف النظام يجب أن يصاحبها "تحليل نفسي" وذلك حتى يمكن استخدام ذلك المفهوم الذي اقترحه جاستون باشلار. إن الآلة لا تقوم بالعمل وإنما تعطي تصورًا بالنماذج المختلفة للعمل. ومن وجهة نظر المنطق فإن الجانب التركيبي أو التوفيقي هو المهم: خلق وتشعُب النصوص (بالمعنى اللغوي الخالص للفظ). ويركز الجانب البياني على قدرة الوثيقة على جذب اهتمام القارىء لمواصلة القراءة –فالوثيقة تعد تفاعلية إذا ما كانت جذابة مشوقة. أما الجانب التصميمي فيركز على الإدراك الجمالي المباشر– فالوثيقة قد تعتبر تفاعلية إذا ما حركت الكثير وهو ما يقلل من أهمية الدور الذي تلعبه أحدث التطورات في مجال البرامج التشغيلية. ويثير الجانب الاتصالي السؤال المتعلق بالثراء الاجتماعي لهذه الابتكارات –ما إذا كان الجهاز التكنولوجي يتيح الفرصة لكتابة شيء ما بدلًا من التحكم فقط بما هو مكتوب بالفعل. وبالتالي فإن الجانب الإتصالي يؤدي بدوره إلى ظهور قضيتين معقدتين وهما تحديد مجال القارىء للكتابة وتفسير كيفية إضفاء المعنى والتماسك للنص المقدم لعدد من الكتاب بهدف المبادرة المشتركة.

بمعنى آخر فإن السؤال الخاص "بالتفاعلية" –أو في الحقيقة السؤال الخاص بمبادرة القارىء أو طرق كتابة القراءة– يقع في إطار المدخل العلاماتي. فقد تم التطرق إلى العلاماتية في الأفكار الرئيسية السابقة والتي كثيرًا ما تتجاهل طبيعة الرموز والأعمال التفسيرية وبالتالي فهي تقذف بالمجال المكتوب إما إلى التعميم غير واضح المعالم للتشبيهات غير المهدفة (المسح) أو إلى المنظور المضلل الخاص بالمجال الحسي الجديد (العالم الحقيقي). حتى وإن كانت الآثار الناتجة عن العشوائية أو الهلوسة الحسية تحدث بالفعل فإن التعرف على مصدرهما –بدلاً من الإنصياع لهما– يؤكد على أهمية الفهم الواعي للشاشة كموقع لتحقيق وتفعيل الرموز غير المجردة التي تنبع من التقليد وبالتالي تتحدد وفقًا لمادية هذا التقليد والظروف الاجتماعية لدورانه وتكتسب أهميتها من عملية القراءة/الكتابة.

ترجع المبادرة الجديدة المتاحة للقراء إلى وجود هيكل من المجال المرئي المتاح لهم. وبالتالي فإن التجديد الحقيقي في مجال إصدارات الوسائط المتعددة بالمقارنة بمجال الكتب يتميز بما يلي: بينما قد لا يتيح الكتاب للقارىء الفرصة "لتصفحه" بطريقة ذكية دون الحاجة لأن يقرأه بالفعل حيث يمكن للفرد الاطلاع على النص بأكمله من خلال تقليب صفحاته (ماديًا)، فإن الشاشة الإلكترونية من ناحية أخرى تفرض اعتبارات أخرى نتيجة لتفردها وقدرتها على عرض الآثار الواضحة للعناصر النصية المختلفة بصورة سريعة. وتعتبر عملية قراءة الإشارات الموجودة على الشاشة (الإشارات المكتوبة الأبجدية وغير الأبجدية) أمرًا ضروريًا لاستيعاب فكرة احتمال وجود نصوص أخرى كما تعد أيضًا عملية ضرورية لتقييم طبيعة هذه الإشارات وحجمها بالإضافة إلى تفعيلها. وبالتالي فإن إضفاء الطابع شديد المادية على النصوص يصبح أحد النواتج المباشرة لعملية القراءة.

وهو ما يفسر أنه وبالرغم من أن فرصة وجود إشارات غير مكتوبة -خاصة إمكانية سماع الحديث مباشرة دون الحاجة إلى عرض هذا الحديث عن طريق الكتابة- تمثل عنصرًا مهمًا من جماليات الوسائط المتعددة فإن مثل هذه الإشارات تقع في إطار المجال المرئي للشاشة التي تتمتع الآن بجميع مقومات القراءة الخلاقة.

وقد اكتسب المجال المكتوب للوسائط المتعددة تعقيدات جديدة ومتناقضة في مواجهة هذا العائق. أولا: إن هذا المجال يتميز -دون أن يكون غير مادي بأي حال من الأحوال- بماديته المتغيرة والمتألقة والمرتبطة بالتحولات الخاصة بفيزياء المواد غير المرئية لتعطي بذلك شكلاً جديدًا لما يمكن أن يطلق عليه الانحدار المتأصل للنص المكتوب ولاقتراح وجود أمرٍ أو شيء إلهامي مستتر خلف هذا الوهج والعمق الواضح. وبالتالي فإن الإقتصاد الكلي للنص دائمًا ما يعمل على الحفاظ على وجود توازن بين محاولة جعل الشيء مرئيًا والتستر ببراعة. وفي حقيقة الأمر فإن "التفاعلية" في مجال الكتابة تعكس فنًا من الإخفاء والتستر: فالنص يمكن أن يوصف بأنه متفاعل -مجازًا- حسب قدرته على إخفاء نفسه وإظهار نفسه تدريجيًا أمام أعيننا وأصابعنا. إن الإشارات "الحية والفعالة" للوسائط المتعددة هي تلك التي تتعلق بالتساؤلات الخاصة بالمبادرة والتفسير أو تلك التي قد تضطرب لها. فالصورة تلعب دورًا عبر الحدود المختلفة. فحتى يكون لهذه الصورة معنى يجب النظر إليها بطريقتين في وقت واحد: كجزء من الصورة الأكبر -النص- والذي يمثل واقعًا غيرمتجانس بالرغم من وجود بناء مفروض بالاعتبارات الخاصة بالجهاز نفسه والمحدود -لدرجة ما- بالحدود الزمنية للقراءة، ومن ناحية أخرى يجب النظر لهذه الصورة كمشير للنصوص الأخرى التي تلعب لها هذه الصورة دور الطريق المختصر raccourci.

وهو ما يفسر كيف أن الانفصال بين المنطق (النص الفائق) والعلاميات (الوسائط المتعددة) -فيما يتعلق بمبادرة القارئ- لا معنى له. إن المنافع كلها واحدة سواء أن كانت تتعلق بفهم ثراء الإشارة المكتوبة أو المبادرة المحتملة لمشاركة الإصدار الثقافي. ومن الجدير بالذكر أنه ليس من الأكيد بأي صورة من الصور أن مستقبل الوسائط المتعددة يتسم بالابتكار والتحرر وإن كان هذا ممكنًا إذا ما تم إعادة اكتشاف الطبيعة غير المستقرة للإشارة المكتوبة -كما هي موجودة بالإيديوغرام- في نصوص من نوع جديد تثريها آليات المطاوعة والمرونة والإيقاع حيث تشترك المفاهيم المرئية والاستطرادية واللفظية في مناخ محفز غير متبلد.

إن المقصود أنه وبعكس كل المجازات التي تقلل من قيمة المؤشر الكتابي وتصفه باللامادية أو بأنه مجموعة من الجزيئات أو مادة سائلة فإننا نشير هنا إلى ثقافتنا المادية للإشارات بأكملها -الصور والمساحات والإيماءات والأشياء. إن ما نراه اليوم في معظم الأحيان يمثل مجالاً من الوهم الذي يقوم على أكثر مواقع الذاكرة أُلفة: نافذة المنظور، عمارة المتاحف، الصندوق الذي يتم فيه استثمار الأشياء- حيث يقتصر التلميح إلى الكتب على "الصفحات" و"الموصلات". إلا أن التحدي الذي تواجهه كتابة الوسائط المتعددة غالبًا ما يتمثل في تحرير هذه الكتابة من العالم الوهمي والخيالي المحدود الذي تفرضه بلا شك بعض العادات المتعلقة بأجسادنا: أنانية النظرة وتحديد المساحات واختزان الأشياء الثقافية. وقد يكون هذا ممكنا فقط إذا ما أمكننا تخطي الحدود الزمنية الثابتة للذاكرة والبحث عن الخام ومعايشة مصادر الكتابة التي تتشبث بمؤسساتها وبدورها الإجتماعي. إن غياب مثل هذا الوعي النقدي يعني أن قيمة الكتابة الخاصة بالنصوص والصور الموجودة على شبكة الإنترنت لن تزيد كثيرًا عن عاداتنا التجميعية -في الواقع الإستبدادية- المرتبطة بنظرتنا.

إن التنبؤ بما إذا كانت بعض إمكانيات الوسائط المتعددة المُعينة مثل كلية وجود المحاكاة والسرعة المتزايدة للرسائل -بدلاً من شمول النص- سوف تؤدي إلى تحول الكتابة إلى شيء ما لم يتم تسميته بعد يعد أمرًا مستحيلاً. إلا أنه يمكننا التنبؤ بأنه طالما تطلبت مبادرة المستخدمين التعرف على العناصر المرئية الموجودة على الشاشة فإن هؤلاء المستخدمين سوف يظلون -جوهريًا- قراء وسوف تظل الوسائط المتعددة -جوهريًا- شكلاً من أشكال الكتابة. علمًا بأن هذه الكتابة سوف تعتمد بالتأكيد على التفاعل بين الإيماءات البصرية واللغوية والمادية وغالبًا ما سوف تكون محمولة عن طريق البعد الموسيقي للإيقاع.

المراجع

Anis, J., *Texte et ordinateur: l'écriture réinventée ?*, Bruxelles, De Boeck université,1998.

BALPE, J.-P.(dir), *Hypertextes et hypermédias*, Paris, Hermés,1995.

BEGUIN,A., (dir), *«Nouvelles écritures, nouvelles lectures»*, *Spirales*, n°28, octobre 2001.

BERNARD, M.(dir), «Texte et informatique», *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n°13/14,1993.

CHARTIER, R., *Le Livre en révolutions*, Paris, Textuel,1997.

JEANNERET, Y., *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Villeneuve-d'Ascq, Presses du Septentrion,2000.

LARDELLIER, P.(dir), «Penser le multimédia», *Degrés*, n°92-93, 1998.

LAUFER,R., *et* SCAVETTA, D., *Texte, hypertexte, hypermédias*, Paris, PUF,1992.

LEBRAVE,J.-L., «Hypertextes – Mémoire- Écriture», *Cenesis*, n°5, 1994, p,9-24.

MIGNOT-LEFEVRE, Y.(éd), «Multimédias en recherche», *Xoana*, n°6, janvier 2000.

PERAYA, D., «Structures et fonctionnement sémiotiques des icônes de logiciels et d'environnements informatiques standardisés (ILEIS)», *Recherches en communication, n°10,1998.*

Poissant, L. (dir.) *Esthétique des arts médiatiques*, 2 volumes, Montréal, Presses de l'université du Québec,1995.

SOUCHIER, E., «L'Écrit d'écran: pratiques d'écriture et informatique», *communication et langages, n°107, mars 1996, p.105-119.*

VANDERDORPE, CH., *Du papyrus à l'hypertexte :essai sur les mutations du livre et de la lecture*, Paris, La Découverte,1999.

VAN SEVENANT, A., *Écrire à la lumière: le philosophe et l'ordinateur*, Paris, Galilée,1999.

المراجع العامة

FÉVRIER, James G., *Histoire de l'écriture,* Payot, 1995, collection «Grande bibliothèque».

FRAENKEL, Béatrice, *La Signature,* Paris, Gallimard, 1992.

FURET, François, OZOUF, Jacques, *Lire et Écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry,* 2 vol., Paris Éd. de Minuit, 1977,

GAUR, Albertine, *A History of Writing,* New York-Londres, Cross River Press, 1992.

GELB, Ignace J., *Pour une théorie de l'écriture,* Paris, Flammarion, 1973, collection « Idées et Recherches »,

GLASSNER, Jean-Jacques, *Écrire à Sumer. L'invention du cunéiforme,* Paris, Seuil, 2000.

GOODY, Jack, *La Raison graphique,* Paris, Éd. de Minuit, 1979. GRAY, Nicolete, *A History ofLettering,* Oxford, Phaidon Press, 1986.

GUYOTJEANNIN, Olivier, PYCKE, Jacques, et TOCK, Benoît-Michel, *Diplomatique médiévale,* Turnhout, Brépols, 1993.

HARKIS, William, V., *Ancienl Literacy,* Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1989.

JEFFEREY, L.H., *The Local Scripts of Archaic Greece,* Oxford, 1961, reprint 1998.

LE MEN, Ségolène, *Les Abécédaires français illustrés du XIXe siècle,* Paris, Promodis, 1984.

LEROI-ÛOURHAN, André, *Le Geste et ta Parole,* 2 vol., Paris, Albin Michel, 1964.

MARTIN, Henri-Jean, *Histoire et pouvoirs de l'écrit,* Paris, Albin Michel, 1996.

MARTIN, Henri-Jean, *La Naissance du livre moderne,* Paris, Cercle de la Librairie, 2000.

MASSIN, *La Lettre et l'Image,* Paris, Gallimard, 1993.

MELOT, Michel, *L'Illustration,* Genève, Skira, 1984.

MELOT, Michel, GRiFFm-is, A., FIELD, R. S., *L'Estampe,* Genève, Skira, 1981.

PETRUCCI, Armando, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, xf-iaf siècles,* Paris, Éd. EHESS, 1993.

BANNIARD, MICHEL, *Viva Voce. Communication écrite et communication orale du IVe au of siècle en Occident latin,* Paris, Institut des études augustiniennes, 1992.

BISCHOFF, Bernhard, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental,* Paris, Picard, 1985.

BLANCHARD, A. (dir.), *Les Débuts du codex,* Turnhout, Brépols, 1989.

BLANCHARD, Gérard, *Pour une sémiologie de la typographie,* Andenne, Magermans, 1979.

CATACH, Nina, *La Ponctuation,* n° 2118, Paris, PUF, 1996, collection « Que sais-je ? ».

CHADWICK, John, *Le Déchiffrement du linéaire B, Aux origines de la langue grecque,* Paris, Gallimard, 1972.

CHAPON, François, *Le Peintre et le livre. L'âge d'or du lime illustré en France, 1870-1970,* Paris, Flammarion, 1987.

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique,* Paris, Flammarion, collection « Champs », 2001.

CI-IRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet,* Leuven, Peeters/Vrin, 2000.

CLANCHY, M.T., *From Memory to Written Record, England 1066-1307,* Oxford et Cambridge (É.-U.), Blackwell Publishers, 1993.

COHEN, Marcel, *La Grande Invention de l'écriture et son évolution,* 3 vol., Paris, Imprimerie nationale-Klincksieck, 1958.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie,* Paris, Éd. de Minuit, 1967.

DESBORDES, Françoise, *Idées romaines sur l'écriture,* Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

DETIENNE, Marcel (dir.), *Les Savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne,* Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

DRUCKER, Johanna, *The Visible Word. Expérimental Typography and Modem Art, 1909-1923,* Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1994.

EISENSTEIN, Elizabeth, *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes,* Paris, La Découverte, 1991.

FABRE, Daniel (dir.), *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes,* Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1997.

PUBLICATIONS DU CENTRE D'ÉTUDE DE L'ÉCRITURE

« L'espace et la lettre », A.-M. Christin (dir.), *Cahiers Jussieu,* n° 3, Paris, UGE 10/18, 1977.

« Dire, voir, écrire ; le texte et l'image », A.-M. Christin (dir.), *34/44,* n» 6, 1979.

Écritures, A.-M. Christin (dir.), actes du colloque de 1980, Paris, Le Sycomore, 1982.

Écritures II, A.-M. Christin (dir.), Paris, Le Sycomore, 1985. «Écritures paradoxales », *Textuel 34/44,* n° 17, 1985.

Écritures III: Espaces de la lecture, A.-M. Christin (dir.), actes du colloque de 1985, Paris, Retz, 1988.

«L'appropriation de l'oral», A, Prassoloff (dir.), *Cahiers Textuel,* n° 7, 1990.

Qu'est-ce qu'une promesse ?, A. Prassoloff et P.A. Brandt (dir.), actes du colloque de 1990, Aarhus University Press, 1992.

«Le conte et l'image», S. Le Men (dir.), *Romantisme,* n° 78, 1992, «Écrire, voir, conter», A.-M. Christin (dir.), *Textuel,* n° 25, 1993.

Illettrismes, Écritures IV, B. Fraenkel (dir.), actes du colloque de 1991, paris, Édition BPI/Centre Pompidou-Texfue/, 1994,

L'Écriture du nom propre, A.-M. Christin (dir.), actes du colloque de 1995, Paris, L'Harmattan, 1998.

Entreprise et sémiologie, B. Fraenkel et C. Legris (dir.), actes du colloque de 1998, Paris, Dunod, 1999.

Figures de l'anonymat : médias et société, F. Lambert (dir.), actes du colloque de 1999, Paris, L'Harmattan, 2001.

«Écriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient», Pli. Buschinger (dir.), *Textuel,* n° 40, 2001.

L'Image pour enfants, A. Renonciat (dir.), actes du colloque de 2000, Poitiers, La Licorne, 2002 (à paraître).

ROBERTS, C.H., et SKEAT, T.C., *The Birth ofthe Codex,* Londres, 1983.

STIENNON, Jacques, *Paléographie du Moyen Âge,* Paris, Armand Colin, 1991.

OUVRAGES COLLECTIFS

De plomb, d'encre et de lumière, Paris, Imprimerie nationale, 1982. *L'Écriture et la psychologie des peuples,* Paris, Armand Colin, 1963.

Le Grand Atlas des littératures, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990.

Histoire de l'édition française, R. Chartier et H.-J. Martin (dir.), 4 vol.: 1, *Le Livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du xvif siècle*; 2, *Le Livre triomphant* ; 3, *Le Temps des éditeurs*; 4, *Le Livre concurrencé,* Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, 1989-1991.

Le Livre au Moyen Âge, J. Glenisson (dir), Paris, Presses du CNRS, 1988.

Le Texte et son inscription, R. Laufer (dir.), actes du colloque de 1984, Paris, Éditions du CNRS, 1989,

CATALOGUES D'EXPOSITION

Naissance de l'écriture. Cunéiformes et hiéroglyphes, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Réunion des musées nationaux, 1982.

L'Aventure des écritures. Naissances, A. Zali et A. Berthier (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.

L'Aventure des écritures. Matières et formes, S. Breton-Gravereau et de D. Thibault (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998.

L'Aventure des écritures. La page, A. Zali (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

المصـــورون

354, 355, 356, 357, 358 ; Pierre Briand : 34 ; Brldgeman-Giraudon :.jaquette, 30 ; CNRS : 42 ; Michel Davoust : 169,170,176, 177 ; Catherine Dobias-Lalou : 232, 236 ; Flammarion : 144, 370, 374, 376, 382-383 ; Gallimard/La Photothèque : 235h, 237g ; IRHT: 209, 210-211, 229, 230-231 ; Librairie Jammes : 330 ; Philippe Maillard : 208b ; musée de l'Histoire de France: 298 ; musée de l'Homme : 190d, 191,281 ;/ D. Ponsard: 193d ; musée du Louvre/ P. et M. Chuzeville : 45,49h, 50d, 51,201h, 204h, 206h, 213, 214g ; musée de la Poste : 324, 325 ; musée de la Publicité : 375 ; Photothèque Hachette: 331; Photothèque des musées de la ville de Paris/Degraces : 318 ; Rapho/J.E. Pasquier : 173 ; Roland et Sabrina Michaud : 22Id, 227 ; Réunion des musées nationaux : 81,284 ; /D. Arnaudet : 46-47,80,84 ; /P. Bernard : 23 ; G. Blot : 332 ; /G. Blot-C. Jean : 247b ; /Harry Bréjat : 122 ; /Chuzeville : 210, 252b ; /C. Jean: 204 ; /Lebee : 36, 43 ; /Hervé Lewandowski : 24g, 25, 223h, 238 ; /R.G. Ojeda : 48 ; /Thierry Ollivier : 158,220b ; /Ravaux: 88hd ; /Frank Raux : 207d ; /Jean.-J. Schorman : 22g ; Don Rovits : 88b ; Pascal Vernus : 44, 52, 53, 60, 62, 64, 65. ROUEN, I.N.R.P./Musée national de l'Éducation : 327 ; musée des Beaux-Arts : 359. SAINT-RÉMY-DE-PROVENCE, musée de l'hôtel de Sade : 240g. STOCKHOLM, ©Riksantikvarieâmbetet/ Bengt A Lundberg 1985-07-18 : 273. STRASBOURG, Bibliothèque nationale universitaire : 118-119. TOKYO, Gotoh Muséum: jaquette, 143 ; Heibonsha, *Shodô zenshu. Chûgoku,* 1,1965 (n° 5c, 139) : 71 ; 1958 (n° 14-15,17) : 72 ; 1959 (n° 6,37) : 73; 1957 (n° 37) : 74 ; 1957 (n° 98-99) : 75 ; 1987 (n° 35) : 75; Shoseki (Fukuda et Inagaki, *Edo no asobie,* 1988, p. 100 et 102) : 145, 146,147. TROYES, Bibliothèque : 295 ; VILLENEUVE-LA-GUYARD, C. et F. Bizot : 148, 150, 151, 152, 153. ZURICH, Zentralbibliothek : 367. CARTES : ROUEN, Edigraphie/Nicolas Poussin : 171,197.

AMMAN, musée : 207g, 209b, AMSTERDAM, L&M Services B.V.Amsterdam 20010807 : 366. ANTELLA (Florence), Scala : 202, 244, 246d, 249d, 251, 311. ANTONY, Dominique Charpin: 37, 39, 41. ATHÈNES, L. Barziotis et I. loannidou : 199h ; École française d'Athènes : 252h ; A. Séraf : 198h. BERLIN, Staatliche Muséum/ Dietkindc Karig : 49b ; Jutta Tietz : 50g. BRUXELLES, A.C.L. : 199b. BUDAPEST, © Musée/Andrâs Razsô : 309. CHATOU, Pascal Griolet : 128, 129, 140d. COPENHAGUE, Det Arnama-gnœanske Institut/Suzanne Reitz-Elin L. Pedersen : 272h ; Nationalmuseet : 236b, 251. DIJON, musée des Beaux-Arts : 319. DUBLIN, The Chester Beatty Library : 224h ; Trinity Collège Library : 304, 405, 306, 307. EREVAN (Arménie), Anahit Publishers : 239. ÉTAMPES, M. et Mme Thierry : 263. FLORENCE, Biblioteca Medlcea Laurenziana : 185 ; Museo Archeologico: 246g. GENÈVE, Musée d'art et d'histoire : 222h, 225 ; /Bettina Jacot-Descombes : 222b ; /Jacques Berthet : 224b. GRENOBLE, Bibliothèque municipale : 336g. HONOLULU, musée: 147. ISTANBUL, Bibliothèque Sùlmeymaniye: 226. JÉRUSALEM, Hebrew Union Collège: 209h; Israël Antiquities : 208h ; Israël Muséum Shrine of thé Book/ David Harris : 206b, 212, 214-215 ; Rockefeller Archeological Muséum : 211g. KYOTO, National Muséum : 130-131, 135, LEYDE, Rijksmuseum van Oudhe-den : 239. LONDRES, British Muséum : 203. LYON, musée des Beaux-Arts : 243 ; musée de la Civilisation gallo-romaine/ Christian Thioc : 250 ; Musée lyonnais de l'imprimerie : 346, 360. MEXICO, Museo nacional de Antropologia e Historia : 182; Carlos Blanco Raices/ INAH, 1999 : 168 ; Michel Zabé: 180b. MONS-HAINAUT, Bibliothèque universitaire : 309. NEW YORK, The Pierpont Morgan Library, PLM 81583 : 326, 328h. OSLO, © University Muséum of Culturage Héritage/James Knirk : 274. PARIS, Académie des inscriptions et belles-lettres/ institut de France : 21 Id ; AKG : 291h ; Archives nationales: 299 ; ©Artephot/M. Schneiders : 277 ; /Percheron : 291b; Bibliothèque de l'Assemblée nationale : 184 ; Bibliothèque nationale de France : 92, 94, 96, 100, 101, 102, 103h, 105d, 116, 180h, 181,186,188,189,198b, 201b, 218,220h, 237d, 254,255, 284, 293, 294, 296, 297, 301, 302, 303, 312, 313, 314,322d, 334, 335,336b, 337,338,341,343,347,348,349,350, 351,352g, 353,

آن ماري كريستان التي أشرفت على نشر النسخة الفرنسية تقوم بالتدريس في جامعة باريس السابعة حيث أسست مركز دراسة الكتابة. وقد أشرفت على نشر العديد من المجلدات حول موضوع الكتابة.

بالإضافة إلى إسهامات كل من:

Michel Amandry, Jacques André, Pierre-Marc de Biasi, Catherine Bizot, FranCois Bizot, Daniel Bouchez, Jean Boulègue, Dominique Briquel, Claire Bustarret, Nina Catach, Dominique Charpin, Roger Chartier, Anne-Marie Christin, Cécile Dauphin, Michel Davoust, FranCois Déroche, FranCois-Xavier Dillmann, Catherine Dobias-Lalou, Jean-Pierre Drège, Jean-Marie Durand, Béatrice Fraenkel, Pascal Griolet, Michaël Guichard, Bertrand Hirsch, Yves Jeanneret, Pierre-Yves Lambert, Danièle Lavallée, André Lemaire, Ségolène Le Men, FranCois Lissarrague, Jean-Pierre Mahé, Henri-Jean Martin,Charles Mopsik, Nguyen Phu Phong, Jean-Pierre Olivier, Jennifer O'Reilly, Michel Parisse, Armando Petrucci, Jacqueline Pigeot, George-Jean Pinault, René Ponot, Annie Renonciat, Daniel Roche, Cécile Sakai, Marianne Simon-Oikawa, Martine Simonin, Darwin Smith, Emmanuel Souchier, Jacqueline Sublet, Marc Thouvenot, Lèon Vandermeersch, Pascal Vernus, Vladimir Vodoff.

الغلاف الأمامي:

- *خريطة العالم من القرن السابع قبل الميلاد، للتفاصيل (انظر ص30)*

- *ورقة من مخطوط Kalpasūtra بالسنسكريتية من القرن الخامس عشر، للتفاصيل (انظر ص 116).*

- *مري روكا، المعروف بمري Meri، مصطبة من الأسرة السادسة بسقارة، للتفاصيل (انظر ص44).*

- *Pierre Reverdy و Pablo Picasso أغنية الموتى 1948 Teriade للتفاصيل (انظر صفحات 382، 383).*

الغلاف الخلفي:

- *Susuki ni tsuku رسم ينسب إلى Tawaraya Sotatsu مع خطوط كتابية لـهون. أمي كويتسو Hon. Ami Kôetsu (انظر ص142).*



ISBN 977-6163-05-X